СБОРНИКЪ

на 1866 годъ.

ОТДѢЛЕНІЕ ПЕРВОЕ.

ИЗСЛѢДОВАНІЯ.

СБОРНИКЪ

Sbornik

НА 1866 ГОДЪ,

ИЗДАННЫЙ

Obshchestvo Drevne-Russkago Iskusstva

ОБЩЕСТВОМЪ ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА,

ПРИ МОСКОВСКОМЪ ПУБЛИЧНОМЪ

МУЗЕѢ.

МОСКВА

1866.

Печатано съ разрѣшенія г. Предсѣдателя Общества, Генералъ-Лейтенанта Д. С. Левшина.

Москва. Типографія Грачева и К°, у Пречистенскихъ воротъ, домъ Милякова.

ОГЛАВЛЕНІЕ

ОТДѢЛЕНІЕ ПЕРВОЕ.

ИЗСЛѢДОВАНІЯ.

ОТДѢЛЕНІЕ ВТОРОЕ.

КРИТИКА И БИБЛІОГРАФІЯ.

СМѢСЬ.

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ

О

РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

СТАТЬЯ Ѳ. И. БУСЛАЕВА.

ОБЩІЯ ПОНЯТІЯ
О
РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.

Статья, предлагаемая читателю подъ этимъ заглавіемъ, имѣетъ двоякую цѣль: вопервыхъ, объяснить главнѣйшія особенности русской иконописи, которыя одинаково стали непонятны въ наше время и для тѣхъ, кто привыкъ смотрѣть на этотъ предтетъ съ точки зрѣнія поздняго западнаго искусства, и для тѣхъ, кто, ограничивая смыслъ иконы ея церковнымъ назначеніемъ, находитъ неумѣстнымъ подвергать ее историческому и эстетическому разбору; и вовторыхъ—обратить вниманіе интересующихся русскою иконописью на тѣ данныя въ обширномъ кругу христіянскаго искусства вообще, которыя состоятъ съ нею въ связи, и знакомство съ которыми необходимо для составленія о ней яснаго и отчетливаго понятія. Для того принятъ путь сравнительнаго изслѣдованія, въ которомъ наша иконопись должна занять свое мѣсто между соотвѣтствующими ей явленіями въ исторіи христіянскаго искусства, какъ восточнаго, такъ и западнаго, и опредѣлить свое отношеніе къ послѣднему. Къ памятникамъ древне-христіянскимъ она отнесется, какъ къ своимъ источникамъ, а къ искусству западному, позднѣйшему, какъ явленіе столько же, какъ и оно, самостоятельное, и заслуживающее такого же уваженія по отношенію къ выражаемымъ ею потребностямъ исторической жизни. Отдавая справедливость достоинствамъ и западнаго и русскаго искусства, и находя недостатки въ томъ и другомъ, безпристрастная критика должна будетъ придти къ тому результату, что обѣ эти половины въ художественномъ развитіи христіянскихъ народовъ восполняютъ одна другую, составляя гармоническое цѣлое только въ общей картинѣ исторіи искусства. Если такой взглядъ будетъ достаточно выясненъ въ этой статьѣ, то онъ въ одинаковой мѣрѣ можетъ принести пользу, и въ теоретическомъ, и въ практическомъ отношеніи, которое еще не утратило въ нашемъ отечествѣ своей силы, потому что иконопись принадлежитъ не къ прошедшимъ только, но и къ современнымъ интересамъ русской народности. Въ отношеніи теоретическомъ изученіе русскаго искусства, по преимуществу сосредоточившагося въ иконописи, будетъ введено въ общую систему исторіи христіянскаго искусства, въ которой оно получитъ себѣ ясное опредѣленіе; въ отношеніи практическомъ производство иконописи расширитъ свои средства пособіями, предлагаемыми сравнительно-историческомъ изученіемъ этого предмета.

I. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ВЗГЛЯДЪ НА ИСТОРІЮ ИСКУССТВА ВЪ РОССІИ И НА ЗАПАДѢ.

Главнѣйшее ствойство русской иконописи состоитъ въ ея религіозномъ характерѣ, исключающемъ собою всѣ другіе интересы, или надъ ними вполнѣ господствующемъ и всѣ ихъ въ себѣ поглощающемъ. И у другихъ народовъ церковное искусство стояло на этой же ступени религіознаго чествованія, но только въ самую раннюю, первобытную эпоху; тогда какъ у русскихъ это первобытное отношеніе къ предметамъ церковнаго искусства, какъ къ святынѣ, проходитъ черезъ всѣ вѣка нашей

исторіи, господствуетъ еще въ XVI и въ XVII солѣтіяхъ одинаково во всѣхъ сословіяхъ, и даже въ позднѣйшее время составляетъ завѣтную національную принадлежность огромнаго большинства русскаго населенія.

Причиною такого многозначительнаго явленія русской жизни были мѣстныя и историческія условія, задерживавшія христіянское просвѣщеніе Руси при раннихъ его начаткахъ. Вопервыхъ, малочисленность народонаселенія, размѣстившагося на обширныхъ пространствахъ и раздѣленнаго лѣсами, болотами и другими преградами на группы, которыя за отсутствіемъ путей сообщенія съ трудомъ могли между собою сноситься. Отсюда, вовторыхъ, медленное распространеніе начатковъ политической и религіозной цивилизаціи. Слѣдовательно, втретьихъ, крайняя бѣдность въ средствахъ для развитія художествъ, для которыхъ необходимымъ условіемъ бываетъ значительная степень въ успѣхахъ общественности, науки и вообще удобствъ жизни. Немногіе города, съ своими каменными церквами, украшенными иконописью и скульптурными прилѣпами, каковы Кіевъ, Ростовъ, Смоленскъ, Новгородъ, Псковъ, Владиміръ, Москва, были въ продолженіе столѣтій счастливыми оазисами, разбросанными на необозримомъ пространствѣ между непроходимою глушью. Но и въ этихъ мѣстностяхъ, за трудностью сообщенія съ Византіею и съ Западомъ, и при крайней неразвитости умственныхъ интересовъ, искусство должно было оставаться на низшей степени своей техники. Для нашихъ предковъ было немыслимо интересоваться искусствомъ ради искусства, точно такъ же какъ и наукою и литературою ради умственнаго досуга, когда самая жизнь требовала болѣе тяжкихъ и важнѣйшихъ трудовъ. Надобно было въ одно и то же время созидать государственную жизнь изъ разрозненныхъ массъ населенія и проводить въ нихъ первыя начала христіянскихъ понятій, обращать ихъ въ христіянскую вѣру. Такъ было не только въ XI или XII столѣтіяхъ, но даже въ XV, XVI и въ XVII-мъ, о чемъ достовѣрныя свѣдѣнія сообщаютъ намъ житія позднѣйшихъ русскихъ святыхъ, которые пролагали первые пути по непроходимымъ дебрямъ и въ основанныхъ ими монастыряхъ учреждали первыя средоточія начатковъ просвѣщенія въ необитаемыхъ дотолѣ пустыняхъ.

При недостаткѣ мѣстныхъ условій къ развитію,начатки христіянскаго просвѣщенія, въ продолженіе вѣковъ, могли только географически распространяться, оставаясь въ своей первобытности. Церковное искусство отъ XI до XV вѣка включительно оставалось на Руси почти на одинаковой степени совершенства, только оно все больше и больше распространялось по Россіи, украшая храмами новые города, которые современемъ становились значительными въ политическомъ отношеніи. Московское церковное искусство XIV и XV столѣтій въ архитектурѣ, иконописи, въ рѣзбѣ, чеканномъ дѣлѣ и прилѣпахъ, не стало лучше искусства Владиміро-Суздальскаго XII и XIII столѣтій, а это послѣднее не было шагомъ впередъ противъ церковнаго искусства памятниковъ Новгородскихъ и Кіевскихъ XI столѣтія. Въ теченіи этихъ четырехъ столѣтій (отъ XI до XV включительно) искусство на Руси имѣло характеръ преимущественно Византійскій. Сначала церковными зодчими, иконописцами и мусійныхъ дѣлъ мастерами были только выходцы изъ Греціи, Греки и родственные намъ Славяне, потомъ немногіе ученики ихъ изъ Русскихъ. Церковная утварь, оклады на образа и евангелія привозились изъ Греціи или дѣлались на Руси греческими мастерами и ихъ учениками изъ Русскихъ. При отсутствіи всякихъ иныхъ вліяній для умственнаго и художественнаго развитія, русскіе мастера должны были довольствоваться только византійскими образцами,к оторые впрочемъ не могли быть ни многочисленны, ни высокаго въ художественномъ отношеніи достоинства, потому что и само искусство византійское съ XI вѣка уже стало клониться къ упадку, да и наши предки въ простотѣ своихъ нравовъ могли удовлетворяться немногимъ, полученнымъ ими изъ Византіи. Русскіе подражатели чужимъ мастерамъ и самоучки, ограничиваясь немногими византійскими образцами, за недостаткомъ образовательныхъ средствъ и техническаго умѣнья, только искажали и безобразили наслѣдованный ими изъ Византіи стиль.

Искаженіе древне-христіянскаго и византійскаго стилей средневѣковыми варварами, извѣстное подъ названіемъ стиля Романскаго, было общимъ явленіемъ во всей Европѣ: на Западѣ оно продолжается до XII вѣка включительно; въ Россіи, младшей по цивилизаціи и лишенной античныхъ, классическихъ преданій—включительно до XV-го. Когда на западѣ въ XIII вѣкѣ возникаютъ великолѣпнѣйшіе памятники церковнаго искусства въ готическихъ храмахъ, украшенныхъ сотнями скульптур-

ныхъ фигуръ, въ которыхъ благочестивые мастера умѣли соединить глубокое религіозное чувство съ любовью къ природѣ, когда архитектура, будто въ вдохновенномъ порывѣ къ небу, устремляя къ облакамъ свои востроконечные арки и длинные шпицы, служитъ видимымъ символомъ христіянской молитвы, обращающей умственные взоры горѣ, и своимъ повсемѣстнымъ развитіемъ подготовляетъ благочестивую эпоху великихъ скульпторовъ и живописцевъ XIV и XV столѣтій, — въ то время на Руси церковное искусство, остановленное въ своемъ развитіи татарскими погромами въ Кіевѣ, ищетъ себѣ, черезъ Владиміръ и Ростовъ, новаго пріюта въ начинающей господствовать Москвѣ. По разорѣніи Кіева, Новгородъ сталъ представителемъ на Руси византійскаго стиля; потому древнѣйшею изъ русскихъ школъ почитаютъ Новгородскую, характеризуя ее византійскимъ вліяніемъ. Сношенія съ Нѣмцами оживляютъ общественную жизнь въ Псковѣ и Новгородѣ и даютъ толчекъ въ развитіи умственномъ, ремесленномъ и художественномъ. Вліяніе запада на искусство въ Новгородѣ исторически можно прослѣдить даже отъ XII вѣка (*), но оно не могло заглушить начатки византійскаго стиля, какъ потому что не было оно систематическое и постоянное, такъ и потому, что ни западныя издѣлія, привозимыя въ Новгородъ, ни заѣзжіе нѣмецкіе художники не могли дать особенно изящныхъ образцовъ, подражаніе которымъ дало бы новое направленіе русскому искусству, по той причинѣ, что самыя мѣстности на Западѣ, съ которыми сносился Новгородъ, не отличались значительными успѣхами въ искусствѣ (**). Все же за Новгородомъ и Псковомъ остается неоспоримая честь сохраненія и нѣкотораго самостоятельнаго воздѣлыванія русскаго церковнаго искусства въ эпоху, когда въ Кіевѣ прекратилось всякое историческое движеніе, а Москва, занятая интересами политическаго преобладанья, не имѣла ни времени, ни средствъ для умственнаго, литературнаго и художественнаго развитія. Крайній недостатокъ техническаго умѣнья въ Москвѣ явствуетъ изъ того, что лучшія постройки XV и XVI вѣка были сооружаемы въ ней иностранными зодчими, особенно Итальянцами, а расписывались Псковскими и Новгородскими иконописцами.

Самыя судьбы русской исторіи до половины XVI столѣтія сложились такъ, чтобы способствовать больше косненію, нежели усовершенствованію искусства. Кіевъ, Ростовъ, Суздаль, Владиміръ, такъ недолго пользовались своимъ историческимъ значеніемъ, что успѣли выработать въ своихъ стѣнахъ только самые первые начатки христіянской цивилизаціи. Псковъ и Новгородъ лишились своей самостоятельности къ половинѣ XVI столѣтія, именно въ ту пору, когда, на основахъ византійскихъ преданій, подъ благотворными вліяніями, своеземными и иностранными, могли бы развить свое самостоятельное искусство. Москва въ XVI столѣтіи должна была художественную дѣятельность на Руси начинать снова, то есть, воротиться къ той первоначальной степени, на которой искусство стояло въ Кіевѣ и Новгородѣ еще въ XI и XII столѣтіяхъ. Это возвращеніе къ старинѣ давало особенную цѣну художественно-религіознымъ преданьямъ, достоинство которыхъ опредѣлялось дѣйствительнымъ или мнимымъ происхожденьемъ византійскимъ или корсунскимъ. Въ произведеньяхъ мастеровъ XVI вѣка цѣнилось не то, до чего дошли они сами и въ чемъ выразили свои личныя способности, свое артистическое умѣнье и свои идеи, а то, въ чемъ они ближе подошли къ старинѣ, жертвуя своей личностью вѣрности преданія. Икона предназначалась для молитвы, и такъ же, какъ молитва, не должна была она подвергаться измѣненію по личному произволу; отъ иконы требовали не новыхъ совершенствъ, а воспроизведенья древности, какъ того идеала, на которомъ основывается авторитетъ церкви.

Впрочемъ исторія не прошла безплодно для нашихъ предковъ XVI вѣка. Грамотные люди того времени знали почти то же, что и ихъ отдаленные предшественники XII или XIV вѣка, и съ удовольствіемъ перечитывали сборники и другія писанія этихъ раннихъ эпохъ; но неподлежитъ сомнѣнію, что число грамотниковъ все болѣе и болѣе возрастало. Точно также и въ дѣлѣ искусства. Въ Москвѣ XVI вѣка оно не стало лучше того, какъ за нѣсколько столѣтій передъ тѣмъ заявило оно себя въ украшеніи церквей мозаиками и стѣнною живописью въ Кіевѣ, Владимірѣ и Новгородѣ; но по требо-

(*) Основываясь на преданіи о сосудахъ Антонія Римлянина, будто бы прибывшихъ изъ Рима, вѣроятнѣе, нѣмецкой работы.

(**) Чему доказательствомъ служатъ такъ называемыя Корсунскія врата Новгородскаго Софійскаго собора, дѣланныя въ Магдебургѣ, при епископѣ Вихманнѣ (+ 1192 г.), или не позднѣе начала XIII в. Adelung, Die Korssunsch. Thüren. стр. 101.

ванью времени, число мастеровъ значительно возрасло; искусство отъ Грековъ и ихъ непосредственныхъ учениковъ, преимущественно монаховъ и церковнослужителей, перешло въ руки людей свѣтскихъ, поселянъ и горожанъ, между которыми къ половинѣ XVI вѣка такъ сильно распространилось оно, что сдѣлалось предметомъ ремесленнаго производства значительнаго класса рабочихъ, которымъ, какъ бы самостоятельному цеху, потребовалось дать особую организацію, а церковное искусство предохранить отъ порчи, неминуемо послѣдовавшей за распространеніемъ его производства между массами простаго народа.

Объ этомъ знаменательномъ фактѣ въ исторіи русскаго просвѣщенія свидѣтельствуетъ Стоглавъ въ 43 главѣ, важное значеніе которой для иконописи такъ высоко цѣнилось нашими предками, что выписки изъ нея постоянно помѣщались въ видѣ предисловія къ иконописнымъ подлинникамъ XVII и XVIII столѣтій. Это было завѣтное преданіе, оставленное XVI вѣкомъ для всѣхъ позднѣйшихъ мастеровъ, законъ, предписаніямъ котораго они должны были слѣдовать не только въ искусствѣ и въ его отношеніи къ церкви, но и въ самой жизни своей.

„Въ царствующемъ градѣ Москвѣ и по всѣмъ другимъ городамъ — сказано въ этой 43 главѣ Стоглава—митрополиту и архіепископамъ и епископамъ пещись о церковныхъ чинахъ, особенно же объ иконахъ и живописцахъ, по священнымъ правиламъ; какимъ подобаетъ быть живописцамъ, и имѣть имъ тщаніе о начертаніи плотскаго изображенія Іисуса Христа и Богоматери и небесныхъ Силъ и всѣхъ святыхъ. Подобаетъ быть живописцу смиренну, кротку, благоговѣйну, не празнословцу, не смѣхотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьяницѣ, не грабителю, не убійцѣ; особенно же хранить чистоту душевную и тѣлесную, со всякимъ опасеніемъ. А кто не можетъ воздержаться, пусть женится по закону. И подобаетъ живописцамъ часто приходить къ отцамъ духовнымъ и во всемъ съ ними совѣщаться, и по ихъ наставленію и ученію жить, въ постѣ, молитвѣ и воздержаніи, со смиренномудріемъ, безъ всякаго зазора и безчинства. И съ превеликимъ тщаніемъ писать образъ Господа нашего Іисуса Христа и Пречистой Богоматери, и святыхъ пророковъ и апостоловъ и священномучениковъ и святыхъ мученицъ, и преподобныхъ женъ, и святителей, и преподобныхъ отцовъ, по образу и по подобію и по существу, по лучшимъ образцамъ древнихъ живописцевъ. И если нынѣшніе мастера живописцы по сказанному будутъ вести жизнь, храня эти заповѣди, и тщаніе о дѣлѣ Божіемъ будутъ имѣть; то царю такихъ живописцевъ жаловать, а святителямъ ихъ беречь и почитать больше простыхъ людей. И тѣмъ живописцамъ принимать къ себѣ также и учениковъ, наблюдать за ними и учить ихъ во всякомъ благочестіи и чистотѣ, и приводить ихъ къ отцамъ духовнымъ, которые будутъ ихъ наставлять по преданному имъ отъ святителей уставу. И если которому изъ учениковъ откроетъ Богъ живописное рукодѣліе, и приводитъ того мастеръ къ святителю; и если святитель увидитъ, что написанное отъ ученика будетъ по образу и по подобію, и что въ чистотѣ и во всякомъ благочестіи живетъ онъ, безъ всякаго безчинства, то благословивъ его, поучаетъ и впредь благочестиво жить и того святаго дѣла держаться со всякимъ усердіемъ, и ученикъ принимаетъ отъ него такую же честь, какъ и учитель его, больше простыхъ людей. Потомъ поучаетъ святитель и мастера, чтобъ не былъ онъ пристрастенъ ни къ брату, ни къ сыну, ни къ ближнимъ. А если кому изъ учениковъ не дастъ Богъ живописнаго рукодѣлія, и будетъ писать худо или не по правильному завѣщанію жить, а мастеръ дастъ ему одобреніе, представивъ на разсмотрѣніе вмѣсто его писаній чужія: тогда святитель, изслѣдовавши, полагаетъ такого мастера подъ запрещеніемъ, въ страхъ другимъ, а ученику тому не велитъ касаться иконнаго дѣла. Если же которому ученику откроетъ Богъ ученіе иконнаго письма, и будетъ онъ жить по правильному завѣщанію, а мастеръ станетъ его похулять по зависти, чтобъ не принялъ тотъ ученикъ равную съ нимъ честь: святитель, изслѣдовавши, тоже полагаетъ мастера подъ запрещеніемъ, ученика же возводитъ въ большую честь. А который изъ живописцевъ будетъ скрывать свое ученіе отъ учениковъ, тотъ осужденъ будетъ въ вѣчную муку, вмѣстѣ съ скрывшимъ талантъ. Если кто изъ мастеровъ или учениковъ будетъ жить не по правильному завѣщанію, въ пьянствѣ и нечистотѣ и во всякомъ безчинствѣ, и святитель такихъ въ запрещеніе полагаетъ и отлучаетъ отъ иконнаго дѣла, по реченному: Проклятъ творяй дѣло Божіе съ небреженіемъ. А которые по сіе время писали иконы не учася, самовольствомъ, а не по образу, и тѣ иконы промѣнивали дешево простымъ людямъ, поселянамъ невѣждамъ, то такимъ иконникамъ запретить. Пусть учатся они у добрыхъ ма-

стеровъ, и которому Богъ дастъ писать по образу и по подобію, и тотъ бы писалъ, а которому Богъ не дастъ, и такіе бы иконнаго дѣла не касались, да не похуляется ради такого письма имя Божіе. А которые не перестанутъ, будутъ наказаны царскою грозою. Если будутъ они говорить, мы-де тѣмъ живемъ и питаемся, и тѣмъ словамъ ихъ не внимать, потому что по незнанію такъ говорятъ, грѣха себѣ въ томъ не ставя. Не всѣмъ людямъ иконописцами быть; много есть и другихъ ремеслъ, которыми люди кормятся, кромѣ иконнаго писанія. Божія образа въ укоръ и поношеніе не давать. Также архіепископамъ и епископамъ, въ своихъ предѣлахъ, по всѣмъ городамъ и селамъ, и по монастырямъ, мастеровъ иконныхъ испытывать и ихъ письма самимъ разсматривать, и каждому изъ святителей, избравши въ своемъ предѣлѣ лучшихъ живописцевъ мастеровъ, приказывать, чтобы они наблюдали за всѣми иконописцами, и чтобы худыхъ и безчинныхъ въ нихъ не было; а надъ самими мастерами смотрятъ архіепископы и епископы, и берегутъ ихъ и почитаютъ больше прочихъ людей. Также и вельможамъ и простымъ людямъ тѣхъ живописцевъ во всемъ почитать, за то честное иконное изображеніе. Да и о томъ святителямъ великое попеченіе имѣть, каждому въ своей области, чтобы хорошіе иконники и ихъ ученики писали съ древнихъ образцовъ, а отъ самомышленія бы и своими догадками Божества не описывали; ибо Христосъ Богъ нашъ описанъ плотію, а божествомъ не описанъ".

Изъ этого замѣчательнаго свидѣтельства о состояніи русской иконописи въ половинѣ XVI столѣтія явствуетъ, что—

1) Хотя иконопись сдѣлалась къ половинѣ XVI в. ремесломъ для людей свѣтскихъ, горожанъ и сельскихъ жителей, но эти мастера состояли или должны были состоять подъ непосредственнымъ вѣдѣніемъ церковныхъ властей. Архіепископы и епископы полагаются руководителями и цензорами иконописнаго дѣла, которое сами они должны были хорошо разумѣть, что видно изъ того, что нѣкоторые изъ московскихъ митрополитовъ сами писали иконы, каковы Симонъ, Варлаамъ, Аѳанасій и особенно Макарій, по мыслямъ котораго могло быть составлено самое правило объ иконописцахъ въ Стоглавѣ. Эти святители сдѣлались естественными посредниками между размножившимися иконописцами изъ людей свѣтскихъ и древнѣйшими иконописцами монахами, каковы были Алимпій Печерскій, Авраамій Смоленскій, митрополитъ Петръ, Андрей Рублевъ и друг. Иконы послѣдняго рекомендуются въ Стоглавѣ для подражанія въ числѣ лучшихъ образцовъ. На западѣ уже въ XII вѣкѣ монастыри перестаютъ быть центрами художественной дѣятельности, и въ XIII-мъ составляются многочисленныя корпораціи рабочихъ изъ горожанъ, корпораціи каменьщиковъ и рѣщиковъ, изъ массы которыхъ выходятъ великіе архитекторы и скульпторы, трудившіеся въ созиданіи и украшеніи великихъ произведеній готическаго стиля. У насъ же, и въ половинѣ XVI в. иконописные мастера, хотя и свѣтскіе, пользовались меньшею самостоятельностью, подчиняясь руководству и цензурѣ монашествующихъ властей. Въ этой церковной цензурѣ наша иконопись XVI в. осталась вѣрна преданіямъ византійскаго искусства, существо котораго, какъ увидимъ, опредѣляется преимущественно ея богословскимъ происхожденіемъ и воспитаніемъ подъ вліяніемъ церковныхъ догматовъ.

2) Такъ какъ на востокѣ, не только въ Россіи, но и въ самой Византіи и на Аѳонской Горѣ, искусство не шло впередъ; то воображеніе естественно обращалось къ древнѣйшему преданію, ища въ немъ для себя идеала. Потому Стоглавъ рекомендуетъ иконописцамъ, вмѣсто самостоятельныхъ работъ, копированіе съ лучшихъ, древнѣйшихъ, греческихъ образцовъ. Сохраняя чистоту преданія, это правило удаляло художника отъ природы, изученіе которой особенно было бы необходимо въ такой странѣ, какъ наше отечество, которое не получило въ наслѣдіе отъ античнаго міра художественныхъ памятниковъ и было разобщено отъ остальной Европы и пространствомъ, и историческими судьбами.

3) Потому наши иконописцы должны были оставаться ремесленниками и вести свое дѣло по истертой колеѣ копированія и подражанія, въ то время, когда на западѣ искусство, только что вступивъ въ свои независимыя права, соединило въ своихъ задачахъ интересы духовные и свѣтскіе, икону и портретъ, религію и миѳологію, въ великихъ произведеньяхъ Рафаэля, Альбрехта Дюрера, Голбейна, Леонардо-да-Винчи, Микель-Анджело и друг. Въ самодѣятельности художника Стоглавъ усматриваетъ только самовольство и произволъ, нарушающіе чистоту священнаго дѣла иконописнаго. Ремеслен-

ное положеніе этого искусства имѣло своимъ плодомъ, или дюжинныя произведенія посредственности, или безвкусіе и безобразіе, противъ котораго Стоглавъ не миновалъ поднять свой голосъ.

4) Не смотря на всѣ свои недостатки, въ которыхъ естественно обнаружилось невѣжество и отсталость нашихъ предковъ XVI в., наша древняя иконопись имѣетъ свои неоспоримыя преимущества передъ искусствомъ западнымъ уже потому, что судьба сберегла его въ этотъ критическій періодъ отъ художественнаго переворота, извѣстнаго подъ именемъ Возрожденія, и такимъ образомъ противоставила первобытную чистоту иконописныхъ принциповъ той испорченности нравовъ, тому тупому матеріализму и той безсмысленной идеализаціи, которые господствуютъ въ западномъ искусствѣ съ половины XVI в. до начала текущаго столѣтія. Благодаря своей ремесленности, наша иконопись осталась самостоятельною и независимою отъ художественныхъ авторитетовъ запада. Недостатокъ красоты она искупила оригинальностью древнѣйшаго стиля христіанскаго искусства. Въ этомъ состоитъ ея неоспоримое право на вниманіе даже и тѣхъ націй, гдѣ процвѣтали Рафаэль, Рубенсъ, Пуссенъ. Оригинальность и свѣжесть въ воспроизведеніи религіозныхъ идей всего дороже въ произведеньяхъ христіанскаго искусства, и ежедневное наблюденіе болѣе и болѣе убѣждаетъ въ этомъ русскую публику, при сравненіи пошлыхъ и вялыхъ подражаній западному искусству, которыми загромождены иконостасы въ нашихъ церквахъ, съ энергическими очерками произведеній русской иконописи, возбуждающихъ удивленіе заѣзжихъ иностранцевъ.

Мастера съ ихъ учениками, въ разныхъ областяхъ древней Руси, упоминаемые въ Стоглавѣ, положили первыя основы сосредоточіямъ иконописной дѣятельности, которыя въ нѣкоторомъ отношеніи соотвѣтствовали художественнымъ школамъ запада. До тѣхъ поръ была только одна школа, греческая или корсунская, надолго оставившая по себѣ память въ греческихъ подписяхъ на иконахъ: ἅγιος, ἁγία, или даже русскими буквами: агіосъ, агіа, вмѣсто святый, святая. Уже съ XV в. эта школа начинаетъ видоизмѣняться, особенно въ Новгородѣ и Псковѣ подъ вліяніемъ запада, въ отличіе отъ болѣе консервативной школы Сергія Радонежскаго, изъ которой вышелъ знаменитый иконописецъ Андрей Рублевъ. Миніатюры въ русскихъ рукописяхъ XV в. или мало отличаются отъ позднѣйшихъ греческихъ, или отзываются порчею, свидѣтельствующею о нѣкоторомъ знакомствѣ мастеровъ съ романскимъ стилемъ западной Европы. Книгопечатаніе должно было оказать свое неотразимое дѣйствіе на русское искусство уже въ XVI в. Ранніе изъ печатныхъ книгъ западныхъ, съ политипажами и гравюрами, стали доходить на Русь, черезъ Новгородъ и Литву, и отъ заѣзжихъ иностранцевъ, между которыми были и художники по ремеслу. Западныя идеи уже въ XVI в. начинаютъ проглядывать въ русской иконописи и вызывать противъ себя противодѣйствіе со стороны приверженцевъ восточныхъ преданій (*). Въ XVII в., какъ увидимъ, все сильнѣе и сильнѣе обнаруживалось въ русскомъ искусствѣ вліяніе западное, и западные печатные рисунки, эти куншты (Kunst), размножились до того, что и теперь нерѣдко можно встрѣтить какой нибудь Нѣмецкій Травникъ или Голландскую Библію XVI или XVII столѣтій съ русскими подписями временъ царя Алексѣя Михайловича.

Чѣмъ больше входила иконопись въ общую потребность русскаго народа и чѣмъ больше распространялась, тѣмъ больше въ своемъ развитіи стремилась она къ сокращенію размѣровъ иконописныхъ изображеній до мелкаго письма, сближеннаго съ миніатюрою. Въ народѣ стали распространяться иконы малаго размѣра, пядницы, названныя такъ по своей мѣрѣ. Иконы многоличныя, какъ напримѣръ, Страшный судъ, Почи Богъ отъ дѣлъ своихъ, Единородный Сынъ, и т. п., будучи писаны на доскахъ умѣренной величины, естественно должны были состоять изъ десятковъ и сотенъ маленькихъ фигуръ. Миніатюрность изображеній скрадывала недостатокъ природы, а яркій, даже пестрый колоритъ мелкаго письма съ избыткомъ выкупалъ въ глазахъ нашихъ предковъ наслѣдованную съ давнихъ временъ невѣрность рисунка и недостатокъ въ группировкѣ, въ движеніи и выраженіи фигуръ. Древняя величавость и строгость византійскихъ мозаикъ и стѣнной живописи — въ натуральныхъ и даже въ колоссальныхъ размѣрахъ, смѣнилась игривостью и затѣйливостью миніатюры.

Колосальные размѣры живописныхъ фигуръ требуютъ для себя обширныхъ вмѣстилищъ, высокихъ стѣнъ и громадныхъ сводовъ. Это возможно только въ зданіяхъ каменныхъ, стѣны и своды которыхъ могутъ быть украшены мозаикою и стѣнною живописью. Только въ этомъ случаѣ живопись получаетъ

(*) См. о дѣлѣ Висковатаго во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ.

свой монументальный характеръ, составляя одно цѣлое съ архитектурнымъ зданіемъ, котораго стѣны и куполы оно какъ бы раздвигаетъ своею перспективою и свѣтлотѣнью, и пустую поверхность оживляетъ фигурами. Такъ были украшены храмы въ Византіи, Равеннѣ, Римѣ. Тотъ же величавый характеръ имѣютъ древнѣйшіе храмы на Руси, украшенные въ строгомъ Византійскомъ стилѣ—мозаикою и фресками въ колоссальныхъ размѣрахъ, соотвѣтствующихъ общей архитектурной идеѣ цѣлаго зданія.

Сокращеніе размѣровъ иконы было необходимымъ явленіемъ мѣстныхъ условій въ слѣдствіе распространенія христіянскаго просвѣщенія по глухимъ украйнамъ древней Руси, гдѣ могли строиться только маленькія деревянныя церкви и часовни, для украшенія которыхъ возможны были иконы небольшія. Тому же способствовалъ, роспространявшийся вмѣстѣ съ христіянствомъ, обычай въ каждой горницѣ, какъ бы ни была она мала, помѣщать икону. Усиливающійся между людьми зажиточными обычай устроивать въ своемъ дому молельни, въ Москвѣ и другихъ городахъ, естественно вызывалъ потребность сокращать размѣры иконъ, и мало по малу глазъ пріучался къ миніатюрному письму, быстро распространившемуся и по церквамъ, и сдѣлавшемуся господствующимъ во всѣхъ школахъ русской иконописи XVI—XVII вѣка, какъ въ городскихъ и сельскихъ, такъ и въ монастырскихъ. Такимъ образомъ, отъ монументальнаго украшенія общественнаго сборища живопись перешла къ предмету домашняго, семейнаго чествованія, и самый храмъ, въ своихъ малыхъ размѣрахъ, въ своей домашней простотѣ, сблизился съ кельею и избою. Въ послѣдствіи этотъ уютный характеръ усвоили себѣ раскольничьи часовни и молельни.

Самые оригиналы, съ которыхъ копировали древніе иконописцы, не могли быть большихъ размѣровъ, потому что переносились изъ далекихъ странъ, сначала изъ Греціи, потомъ изъ центровъ древне-русской жизни, изъ городовъ и монастырей—по дальнимъ захолустьямъ. Иконы, такимъ образомъ, должны были быть переносныя, чтобъ соотвѣтствовать потребности разнесенія начатковъ христіянскаго просвѣщенія по необозримымъ пространствамъ нашего отечества. Въ этомъ отношеніи особенно важны были металлическіе кресты и складни, замѣнявшіе въ маломъ видѣ цѣлые иконостасы и святцы. Это были святыни, самыя удобныя для перенесенія, прочныя и дешевыя; потому онѣ и доселѣ въ большомъ употребленіи въ простомъ народѣ, особенно у раскольниковъ. Эти сектанты, во времена гоненій на нихъ, продолжали, въ своихъ вольныхъ и невольныхъ переселеньяхъ, распространять древній обычай переносныхъ иконъ, складней и цѣлыхъ иконостасовъ, писанныхъ на ткани.

И такъ, вмѣстѣ съ распространеньемъ христіянскаго просвѣщенья, по мѣрѣ того, какъ иконопись пріобрѣтала на Руси свой національный характеръ, она сокращалась въ своихъ размѣрахъ до миніатюры въ рукописяхъ. Эта охота къ миніатюрности въ послѣдствіи дошла до того, что не только на небольшой стѣнѣ въ молельняхъ частныхъ людей собирался изъ мелкихъ иконъ цѣлый церковный иконостасъ, но даже писался онъ и на одной доскѣ величиною въ аршинъ, поларшина и меньше. Такія иконы слывутъ въ народѣ подъ именемъ Церкви.

Сродство иконы мелкаго письма съ миніатюрою въ рукописи не только не противорѣчило духу иконописи, но даже соотвѣтствовало ея прямому назначенію поучать въ догматахъ и идеяхъ христіянской религіи. Какъ въ древнѣйшія уже времена исторіи церкви живопись служила грамотою для безграмотныхъ; такъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ распространившіяся многоличныя иконы, въ лицахъ объясняющія Вѣрую (*), Достойно, Величитъ душа моя, Отче нашъ, для безграмотныхъ замѣняли письмо и соотвѣтствовали молитвѣ поклоняющихся, какъ въ рукописи миніатюра — тексту; или же поучали, какъ книга, какъ напримѣръ икона, изображающая въ лицахъ церковное значеніе каждаго дня въ недѣлѣ. Такимъ образомъ по сродству съ лицевою рукописью, икона могла распадаться на отдѣльные эпизоды, служившіе миніатюрами въ книгѣ, или на оборотъ отдѣльныя миніатюры изъ книги собирались на одну доску и всѣ вмѣстѣ составляли одну икону, раздѣленную на эпизоды. Такъ напримѣръ, Акаѳистъ Богородицѣ, извѣстный намъ по греческимъ миніатюрамъ отъ XII в. (**), пишется и какъ икона на доскѣ.

На сѣверной алтарной двери церкви Пр. Сергія Радонежскаго въ Кирилло-Бѣлозерскомъ монастырѣ написана въ 1607 г. тамошнимъ монахомъ икона въ семи отдѣленіяхъ, очевидно, заимствован-

(*) См. въ моихъ Очеркахъ, II, 284. Архим. Макарія Археол. описаніе церк. древн. въ Новгородѣ II, 36. 120.

(**) Въ Синод. Библіотекѣ. Миніатюры изданы Московскимъ Публичн. Музеемъ.

ная изъ миніатюръ лицевыхъ рукописей Ветхаго Завѣта, Патериковъ, Синодиковъ и т. п. (*). А именно: въ первомъ отдѣлѣ Богородица на престолѣ среди ангеловъ въ Раю; во 2-мъ, сидятъ въ раю же праотцы, Авраамъ, Исаакъ и Іаковъ, и возлѣ нихъ стоитъ благоразумный разбойникъ съ крестомъ въ рукахъ—значитъ, изъ Страшнаго суда. Въ 3-мъ, ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ рая и наставляетъ ихъ на ручное дѣло, съ надписями: „Повелѣ Господь Адама и Евгу зъ рая вонъ изгнати, и повелѣ Господь стрѣщи врата едемская херувиму пламенну"—и „Ангелъ Господень Адама и Евгу на дѣло ручное наставляетъ. Плакася Адамъ со Евгою предъ раемъ сидя". Въ 4-мъ, состояніе человѣка въ вѣчности между раемъ и мукою—извѣстный эпизодъ изъ Страшнаго суда: человѣкъ, привязанный къ столбу, съ надписью: „Милостыню творилъ, а блуда не отсталъ, милостыни ради муки избавленъ бысть, блуда же ради рая лишенъ еси человѣче" и проч. Въ 5-мъ, смерть праведнаго человѣка, и въ 6-мъ, смерть грѣшника, съ надписями, подробно повѣствующими о томъ и другомъ событіи, по сюжету во всемъ согласные съ миніатюрами лицевой Библіи графа Уварова, заимствованными, вѣроятно, изъ Синодиковъ (**). Въ 7-мъ изображеніе заимствовано изъ лицеваго Іоанна Лѣствичника, а именно: Іоаннъ Лѣствичникъ говоритъ во храмѣ поученіе братіи; лѣствица, по которой восходятъ иноки къ небу, одни ведомые ангелами, другіе низвергаемые внизъ дьяволами, и обитель въ Раифѣ, называемая „темницею", и въ ней подвиги кающихся монаховъ, помѣщенныхъ по два и по одному въ одной кельѣ, съ соотвѣтствующею предмету надписью.

Въ сближеніи иконы съ книжною миніатюрою иконопись доводила до бо́льшаго развитія нѣкоторые изъ своихъ принциповъ. При изображеніяхъ на иконѣ или въ свиткахъ, данныхъ въ руки святымъ, предписывается полагать надписи. Лицевое изображеніе Вѣрую или Достойно разлагаетъ тексты этихъ молитвъ на нѣсколько надписей, соотвѣтствующихъ эпизодамъ. Иконопись стремится къ выраженію религіозныхъ идей и богословскихъ ученій—и нигдѣ она ни достигаетъ этой цѣли полнѣе, какъ въ многоличныхъ изображеніяхъ, которыя, истолковывая текстъ, являются какъ бы богословскими, дидактическими поэмами.

Такія иконописныя поэмы ведутъ свое начало въ русской иконописи съ давнихъ временъ. Еще въ 1554 г. Псковскіе иконописцы Останя и Якушка написали для Благовѣщенскаго собора, въ Москвѣ, на одной доскѣ четыре многоличныя иконы, которыхъ сложное содержаніе объясняется желаніемъ выразить цѣлый рядъ богословскихъ идей, и которыя по тому самому тогда же дали поводъ къ любопытному богословско-иконописному пренію, въ которомъ дьякъ Висковатый заподозривалъ эти иконы въ западныхъ новизнахъ: такъ что это преніе заставляетъ предполагать, что иконы многоличныя, изображающія въ лицахъ молитву или рядъ богословскихъ мыслей, были еще въ половинѣ XVI в. новостью, по крайней мѣрѣ въ Москвѣ, и необычностью нѣкоторыхъ подробностей возбуждали недоумѣніе (***). Сказанныя иконы имѣютъ своими сюжетами: 1) Почи Богъ въ день седьмый, 2) Единородный Сынъ, 3) Пріидите, людіе, Тріипостасному Божеству поклонимся и 4) Во гробѣ плотски.

Чтобы дать понятіе о многоличныхъ переводахъ, выражающихъ какъ бы цѣлый богословскій трактатъ или дидактическую поэму, здѣсь прилагаются два снимка съ иконописныхъ рисунковъ XVII в., изъ собранія г. Филимонова, соотвѣтствующіе двумъ первымъ изъ этихъ четырехъ сюжетовъ, такъ какъ самый оригиналъ въ Благовѣщенскомъ соборѣ сдѣлался вовсе недоступенъ не только для снятія съ него копіи, но и для подробнаго разсмотрѣнія, по причинѣ массивной ризы, которою скрыты всѣ подробности иконы.

1) Почи Богъ въ день седьмый. Икона дѣлится на двѣ части, на верхнюю и нижнюю, по соотвѣтствію Новаго завѣта Ветхому, искупленія—грѣхопаденію, и небеснаго и вѣчнаго—земному и преходящему. Эпизоды отдѣлены архитектурными линіями, въ кругахъ, въ ореолахъ въ формѣ миндалины; одинъ помѣщенъ подъ аркою. Внизу исторія первыхъ человѣковъ и сыновей ихъ Каина и Авеля. Земля съ ея бѣдствіями и грѣхами очерчена продолговатымъ неправильнымъ оваломъ, внутри

(*) Архим. Варлаама Описаніе древн. и рѣдкихъ вещей въ Кирилло-Бѣлоез. монаст. въ Чтеніяхъ ист. и древн. 1859. III, стр. 18.

(**) Снимки см. въ моихъ Очеркахъ I, стр. 153.

(***) См. въ моихъ Очеркахъ, II, стр. 287.

Къ стр. 10.

I.

Рис. на кам. съ подлин. рисун. П. Пашкинъ. Печат. въ Лит. К. Эрготъ

ПОЧИ БОГЪ ВЪ ДЕНЬ СЕДЬМЫЙ.

(рисун. XVIII вѣка.)

II.

ис. на кам. съ поддин. рисун. П. Пашкинъ

Печат. въ Лит. К. Зргота

ЕДИНОРОДНЫЙ СЫНЪ-СЛОВО БОЖІЕ.

(рисун. XVII вѣка.)

котораго, безъ соблюденія единства времени и мѣста, изображено: Адамъ и Евва по изгнаніи изъ рая, наставляемые ангеломъ на ручное дѣло, Каинъ убиваетъ Авеля и потомъ мучится своимъ злодѣяніемъ, Адамъ и Евва оплакиваютъ Авеля, и наконецъ звѣри. По четыремъ концамъ этого отдѣленія по ангелу, дующему въ трубу: это сѣверъ, востокъ, югъ и западъ. Внѣ отдѣленія—сотвореніе Еввы, и Господь, въ видѣ ангела, благословляетъ первыхъ человѣковъ. Въ верхней части, посреди, въ кругу Господь Богъ опочилъ отъ дѣлъ своихъ на одрѣ. По обѣимъ сторонамъ, въ ореолахъ миндальной формы, изображенъ обнаженный Іисусъ Христосъ, покрытый херувимскими крыльями. Направо, онъ стоитъ, въ юношескомъ видѣ, и къ нему обращается Богъ Отецъ, какъ бы призывая на подвигъ искупленія. Налѣво, онъ распятъ на крестѣ, но распятіе изображено такъ, что вмѣстѣ съ Богомъ Отцемъ и Духомъ Святымъ составляетъ одно цѣлое, изображающее св. Троицу. — Этотъ же сюжетъ, писанный отличнымъ мелкимъ письмомъ Строгановской школы, можно видѣть въ молельнѣ Московскаго купца Тихомірова.

2) Единородный Сынъ. Кромѣ предложеннаго здѣсь въ снимкѣ, мы будемъ имѣть въ виду еще два перевода этого сюжета: одинъ въ изданіи Даженкура, вѣроятно, XVI в. (томъ VI, табл. 120), и другой въ рисункѣ изъ собранія г. Филимонова, на оборотѣ съ надписями начала XVII в.—Этотъ сюжетъ имѣетъ своею идеею тоже искупленіе, но собственно съ развитіемъ мысли о побѣдѣ надъ смертію, одержанной смертію Искупителя. Эпизоды приведены въ архитектоническую связь посредствомъ зданій по обѣимъ сторонамъ круга, въ которомъ возсѣдаетъ Спаситель, и посредствомъ симметрическаго помѣщенія нижнихъ эпизодовъ подъ серединнымъ изображеніемъ Не рыдай мене мати. Христосъ изображенъ трижды. Во первыхъ, въ юношескомъ типѣ, какъ Еммануилъ, въ сказанномъ кругѣ, несомомъ херувимами, съ тетраморфомъ въ десницѣ, то есть, съ группою четырехъ символовъ Евангелистовъ въ сокращеніи (*). Надъ нимъ тоже въ кругахъ Духъ Святый и Богъ Отецъ, всѣ вмѣстѣ составляютъ св. Троицу; по сторонамъ по ангелу держатъ солнце и луну. Во вторыхъ, подъ кругомъ, Христосъ стоитъ во гробѣ, обнимаемый Богородицею: это Не рыдай мене Мати. переводъ, господствующій въ итальянскихъ школахъ XV в., особенно въ Ломбардской и Умбрійской, Въ третьихъ, внизу на лѣво, Христосъ, въ воинскомъ доспѣхѣ и съ мечемъ сидитъ на крестѣ, водруженномъ на груди низверженнаго Ада. Въ панданъ съ этимъ изображеньемъ, Смерть ѣдетъ на львѣ по тѣламъ мертвецовъ, которые поѣдаютъ звѣри и хищныя птицы. Въ храминахъ по сторонамъ Троицы по стоящему ангелу. Въ переводѣ у Даженкура, одинъ изъ нихъ держитъ чашу, другой дискъ; на иконѣ, въ собраніи член. Общества Древн. Рус. Искусства А. Е. Сорокина, оба ангела въ приподнятыхъ рукахъ держатъ по диску, а одинъ изъ нихъ въ другой рукѣ имѣетъ кадило; по инымъ переводамъ оба держатъ по ковчежцу. Въ приложенномъ здѣсь рисункѣ оба ангела съ пустыми руками—переводъ, ясно указывающій на различіе редакцій въ этомъ отношеніи. Любопытную особенность предлагаетъ переводъ по Филимоновскому рисунку начала XVII в. Вмѣсто двухъ ангеловъ—въ одной храминѣ сидитъ Богородица, а въ другой — идетъ ангелъ съ кадиломъ. Троякое присутствіе Іисуса Христа означаетъ троякую идею: о Господѣ Богѣ въ Троицѣ, его милосердіи и о побѣдѣ Креста надъ смертію. Полное объясненіе этого сюжета можно получить изъ надписей надъ отдѣльными его частями. Въ Клинцовскомъ подлинникѣ читается: „А что Спасъ сидитъ на херувимахъ, въ кругу его писано: сѣдяй на херувимахъ, видяй бездны, промышляяй всяческая, устрашаяй враги, и возносяй смиренныя духомъ. На правой сторонѣ ангелу, что чашу держитъ: чаша гнѣва Божія вина не растворенна, исполнь растворенія. Милосердію (т. е. изображенію Христа, стоящаго во гробѣ) подпись: Душу свою за други своя положи. А что Спасъ сидитъ на крестѣ вооруженъ, а тому подпись: смертію на смерть наступи, единъ сый святыя Троицы, спрославляемъ Отцу и Святому Духу, спаси насъ. За тѣмъ же Спасомъ на полѣ: Попирая сопротивныя, обнажая оружіе на враги. Надъ Херувимомъ подпись: Херувимъ трясый землю, подвизая преисподняя. Смерти подпись: Послѣдній врагъ, смерть всепагубная. За смертію на полѣ подпись: Вся мимо идутъ, а словеса Божія не имутъ преити. Надъ птицами и надъ звѣрьми подпись: птицы небесныя и звѣріе, пріидите снѣсти тѣлеса мертвыхъ. Духу Святому подпись: Духъ сый воистину, Духъ животво-

(*) Twining, Symbols and emblems of early and med. Christ. art. 1852. Табл. 50.

рящъ всяку тварь". Подписи въ переводѣ у Даженкура нѣсколько отличаются отъ этихъ. Надъ всею иконою подпись: Единородный сынъ Слово Божіе, безсмертенъ и безначаленъ и присносущъ сый Сынъ Отцу—соотвѣтствуетъ изображенію Троицы. Подпись: Взыде Господь отъ Сіона и глагола отъ Іерусалима и разсуди люди въ юдоли—присовокупляетъ къ этому сюжету идею о страшномъ судѣ. Такимъ образомъ, эти двѣ иконы Почи Богъ и Единородный Сынъ соотвѣтствуютъ между собою какъ начало и конецъ міру, сближеніе которыхъ въ одномъ представленіи было любимою темою въ средневѣковомъ искусствѣ.—Подписи на рисункѣ начала XVII в. Вверху надъ Христомъ въ Троицѣ: Гласъ отъ Сіона и Богъ явися яко человѣкъ, воплотися отъ святыя Богородицы. Надъ Богородицею въ храминѣ: Богородица бяше на престолѣ сѣдяще видяще сына своего и Бога и славу, и вся мимо идетъ, слово Божіе не имать преити. Надъ ангеломъ съ кадиломъ (вм. сосуда въ переводѣ у Даженкура): чаша гнѣва Божія и проч. (*).

Тамъ, гдѣ представлялась возможность, одновременно съ иконописью миніатюрною, производилась и иконопись въ большихъ размѣрахъ, съ фигурами въ натуральную величину и даже больше натуральныхъ размѣровъ, въ расписываньи иконостасовъ и стѣнъ каменныхъ церквей какъ внутри, такъ и снаружи, особенно въ Москвѣ и въ нѣкоторыхъ монастыряхъ; но письмо миніатюрное господствовало, столько же вызываемое общею потребностью, сколько и удобное для ограниченныхъ средствъ русскаго искусства.

Потому эта миніатюрная иконопись особенно процвѣтала въ самой популярной и самой національной изъ школъ древне-русской иконописи, именно въ школѣ Строгановской, связанной съ Новгородскою самымъ происхожденьемъ своимъ въ XVI в. изъ Устюга. Чтобъ оцѣнить достоинство иконъ мелкаго письма этой школы, надобно ихъ разсматривать вблизи, какъ миніатюру въ книгѣ, даже въ увеличительное стекло. Въ этой такъ сказать ювелирной работѣ, испещренной яркими красками, будто эмаль, художественное достоинство Строгановскаго письма не подлежитъ сомнѣнію.

По общему ходу историческаго развитія, Москва не раньше XVII столѣтія могла образовать свои собственныя иконописныя школы. Какъ средоточіе, куда царственные собиратели земли русской отовсюду изъ старыхъ городовъ пересаживали зачатки прежней исторической жизни, Москва и въ школѣ такъ называемыхъ царскихъ иконописцевъ осталась вѣрна своему назначенію, набирая этихъ мастеровъ изъ разныхъ городовъ и монастырей и возводя ихъ въ почетное званіе жалованныхъ и кормовыхъ иконописцевъ.

Теперь слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ о томъ, въ какомъ смыслѣ надобно понимать такъ называемыя школы русской иконописи. Художественныя школы, какъ онѣ развились на западѣ, собственно стали тамъ возможны только тогда, когда съ XIV в. начали обнаруживаться въ искусствѣ извѣстныя направленія, проложенныя художественною личностію, которая, увлекая за собою толпу учениковъ, образуетъ около себя школу. Итальянскій живописецъ Ченнини, XIV в., изъ школы Джіоттовой, въ своемъ трактатѣ объ искусствѣ (о чемъ подробнѣе будетъ рѣчь впереди) уже совѣтуютъ мастерамъ не подражать безъ разбору, а избирать себѣ одного мастера по собственному влеченію и вкусу, и ему слѣдовать (**). Такъ образовались въ Италіи въ XV в. школы Флорентійская, Ломбардо-Венеціанская, Умбрійская, потомъ въ XVI в. школы Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Тиціана и проч. Напротивъ того, такъ называемыя школы русской иконописи опредѣлились не личнымъ характеромъ мастеровъ—основателей этихъ школъ, не особенностями художественнаго направленія, а внѣшними случайными обстоятельствами. Строгановская школа получила свое названіе отъ фамиліи именитыхъ людей Строгановыхъ; Царская школа имѣла видъ болѣе учрежденія оффиціальнаго, нежели собственно художественнаго; школы монастырскія, сельскія назывались такъ потому, что были заводимы въ монасты-

---

(*) Замѣчаніе, сдѣланное г. Ровинскимъ въ Исторіи русск. школъ иконописанія на стр. 15, о томъ, что въ иконѣ Единородный Сыне встрѣчается рисунокъ Чимабуэ—требуетъ фактическаго доказательства. Въ Италіи ни въ XIII в. ни послѣ, такіе сюжеты не писались. Сродство могло быть только въ изображеніи Спасителя, стоящаго во гробѣ, о чемъ и замѣчено нами.

(**) Въ главѣ XXVII этого трактата.

ряхъ, селахъ. Отсутствіе того развѣтвленія художественныхъ направленій, которое сдѣлало возможнымъ и необходимымъ школы на западѣ, опредѣлялось самою сущностью русской иконописи.

Религіозный принципъ въ наиболѣе вѣрномъ воспроизведеніи преданія, обычаемъ и вѣрованьями въ ней вкоренившійся, и потомъ какъ бы узаконенный предписаніями Стоглава, останавливалъ развитіе художественныхъ личностей, и тѣмъ самымъ полагалъ преграду въ развитіи ея по школамъ; потому что съ понятіемъ о художественной школѣ непремѣнно соединяется мысль о самостоятельномъ, личномъ выраженіи извѣстнаго направленія, или въ выборѣ болѣе любимыхъ сюжетовъ, или въ новомъ способѣ ихъ представленія, въ бóльшей или мéньшей идеализаціи или натурализмѣ и т. п. Напротивъ того, наши иконники, какого бы названія они ни были, Новгородскіе, Строгановскіе или Московскіе, были обязаны писать такъ, какъ, по преданью, писали лучшіе изъ древнихъ мастеровъ, а своихъ догадокъ и своемыслія въ иконное писаніе не вносить. Они могли отличаться только худшимъ или лучшимъ воспроизведеньемъ преданья, писать иконы крупнѣе или мельче, болѣе или менѣе тщательно ихъ отдѣлывать, болѣе или менѣе соблюдать естественную пропорцію фигуръ, болѣе или менѣе употреблять ту или другую краску, желтую или зеленую, свѣтлую или темную; то есть—отличие между ними состояло не столько въ положительныхъ качествахъ, которыя опредѣляли бы въ равной степени достоинство различныхъ направленій иконописи, сколько въ качествахъ отрицательныхъ, состоявшихъ въ бóльшихъ или мéньшихъ недостаткахъ каждой изъ такъ называемыхъ школъ нашей иконописи. Въ доказательство, прочтите, напримѣръ, слѣдующія характеристики въ лучшемъ изъ всѣхъ сочиненій о русской иконописи, въ изслѣдованіи г. Равинскаго, помѣщенномъ въ VIII томѣ записокъ Петерб. Археол. Общества: „Отличительные признаки Новгородскаго письма составляютъ: рисунокъ рѣзкій, длинный, прямыми чертами; фигуры по большой части короткія, въ 7 и въ 7½ головъ; лицо длинное, носъ спущенъ на губы; ризы писаны въ двѣ краски, или раздѣлены толстыми чертами, бѣлилами и чернилами"—однимъ словомъ цѣлый рядъ недостатковъ, выказывающихъ отсутствіе артистическаго умѣнья, вкуса и природы, выдается за характеристику такой знаменитой школы, какъ новгородская.—Или—въ мелкихъ иконахъ Новгородскаго письма „замѣтна большая пестрота, происходящая отъ чрезмѣрнаго употребленія празелени и киновари"..... „Къ этому разряду Новгородскихъ писемъ надо отнести иконы, писанныя почти безъ тѣней. Лица въ нихъ покрыты темною празеленью, безъ затѣнки и оживки, иногда даже безъ движекъ; ризы безъ пробѣловъ, раздѣлены черными чертами"..... „Въ иконахъ Новгородскаго письма третьяго разряда преобладаетъ вохра: лица желтыя" и проч. Хотя авторъ отдаетъ должную справедливость Строгановскимъ иконникамъ, которые дѣйствительно внесли въ нашу иконопись, нѣкоторую художественность, но и они сначала писали „лица темнозеленаго цвѣта, почти безъ оживки. Ризы по большой части безъ пробѣловъ, раздѣлены чертами, бѣлилами и чернилами". Даже въ лучшихъ Строгановскихъ письмахъ, въ такъ называемыхъ вторыхъ, не смотря на живость и яркость колорита, г. Равинскій, отличительною характеристикою ставитъ длинныя фигуры. Но особенно видны недостатки Строгановскихъ писемъ изъ слѣдующаго сравненія ихъ съ Московскими старыми: „Строгановскія иконы выше Московскихъ по отдѣлкѣ, но въ Московскихъ болѣе живописи, складки въ одеждахъ иногда довольно удачны, а въ раскраскѣ палатъ видна попытка представить ихъ въ перспективѣ"; между тѣмъ какъ палаты на Строгановскихъ иконахъ, хотя и очень красивы, но съ большими затѣями. Впрочемъ и Московскія письма первой половины XVII в. „совершенно желтыя, вохра въ лицахъ, вохра въ ризахъ, вохра въ палатахъ, свѣтъ—вохра". Хотя гораздо снисходительнѣе г-на Равинскаго смотритъ на нашу иконопись архимандритъ Макарій, но и онъ, выставляя на видъ ея неоспоримыя достоинства, завѣщанныя древнимъ преданіемъ, и свято сохраненныя, все же характеризуетъ Новгородскія письма такими особенностями, которыя принадлежатъ крайне неразвитому состоянію искусства, бѣднаго техникою и чуждаго первымъ условіямъ изящнаго вкуса, воспитаннаго изученіемъ природы и художественныхъ образцовъ. „Къ отличительнымъ признакамъ Новгородскаго иконописанія—говоритъ онъ (*)—относится преимущественно то, что въ его изображеніяхъ и особенно въ ликахъ святыхъ замѣтно болѣе строгости, чѣмъ умиленія, но такъ что въ нихъ явля-

(*) Археол. описан. церковн. древност. въ Новгородѣ. II, 26—28.

ются жители именно горняго міра, а не земнаго. Этимъ самымъ оно подходитъ ближе къ греческой иконописи, чѣмъ къ Московской, отличающейся свѣтлымъ колоритомъ и умиленіемъ въ лицахъ, и чѣмъ къ Строгановской, отличающейся точностью обрисовки, разнообразіемъ въ лицахъ и яркостію красокъ"... „Отступленіе отъ подлинниковъ (т. е. отъ греческихъ образцовъ) заключается въ томъ, что Новгородскій пошибъ не имѣетъ той тщательной отдѣлки, плавки письма, чистой и ровной, какими отличаются произведенія греческія. Здѣсь нѣтъ и той смѣлой творческой кисти и той тщательности въ раздѣлѣ линій, въ отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, какія усматриваемъ на византійскихъ иконахъ. Наконецъ самыя краски не имѣютъ той яркости, какую имѣютъ онѣ на иконахъ древняго греческаго письма". — То есть, по самому снисходительному мнѣнію автора, Новгородскія письма предлагаютъ слабую копію съ писемъ греческихъ, погрѣшительную въ рисункѣ и колоритѣ; а въ письмахъ Строгановскихъ и Московскихъ замѣчается незначительный шагъ впередъ въ разнообразіи очерковъ и въ живости красокъ. Что же касается до греческаго искусства, то его цвѣтущая пора на Руси была только въ XI и XII столѣтіяхъ. Съ тѣхъ поръ и само оно постепенно падало ниже и ниже, и вліяніе его на русскихъ мастеровъ становилось слабѣе, по мѣрѣ того, какъ рѣже дѣлались сношенія Руси съ Греціею. Хотя еще въ XIV и даже въ XV в. упоминаются на Руси греческіе мастера, писавшіе иконы и имѣвшіе у себя учениковъ русскихъ, хотя и въ послѣдствіи, въ XVI и XVII столѣтіяхъ доходили къ намъ греческія иконы, писанныя въ восточныхъ монастыряхъ, на Аѳонѣ, но все немногое, что осталось намъ греческаго отъ этихъ столѣтій, такъ незначительно въ художественномъ отношеніи, что имѣетъ цѣну только потому, насколько эти греческія произведенья, писанныя по старой рутинѣ, могутъ напомнить собою тѣ лучшіе образцы, отъ которыхъ они ведутъ свое происхожденіе черезъ десятыя руки. Не было уже ни творчества, ни жизненности въ этихъ произведеньяхъ монастырскаго, аскетическаго воображенія; если же они оказывались лучше издѣлій русскихъ, то единственно по внѣшней техникѣ, которая, въ греческихъ монастыряхъ, по преданію издавна велась отъ поколѣнія къ поколѣнію. Именно въ этомъ только отношеніи и могли имѣть цѣну тѣ заѣзжіе Греки, которые въ XIV и XV столѣтіяхъ учили русскихъ мастеровъ. Лучшимъ доказательствомъ безплодности позднѣйшаго греческаго искусства, закоснѣвшаго въ монастырскомъ стилѣ Аѳонской Горы, служитъ тотъ фактъ, что ни отъ этихъ столѣтій, ни отъ позднѣйшихъ, ничего не осталось на Руси изъ произведеній греческой иконописи, что заслуживало бы особеннаго вниманія въ художественномъ отношеніи.

И такъ, наша иконопись въ XVI и XVII столѣтіяхъ оставалась на низшей степени своего художественнаго развитія. Стремясь къ высокой цѣли выраженія религіозныхъ идей, въ представленіи Божества и святыхъ по образу и по подобію, какъ выражается Стоглавъ, она не имѣла необходимыхъ средствъ къ достиженію этой цѣли, ни правильнаго рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленнаго свѣтло-тѣнью. Поставляя себѣ правиломъ изображеніе Божества въ его человѣческомъ воплощеніи, она не знала человѣка и не догадывалась о необходимости изучать его внѣшнія формы съ натуры. Имѣя своимъ назначеніемъ воспроизводить лики святыхъ, апостоловъ, пророковъ и мучениковъ, по ихъ существу, согласно дѣйствительности, т. е. каковы они были при жизни, это искусство вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы боялось дѣйствительности, не находя необходимымъ брать у нея уроки въ правильномъ начертаніи рукъ и ногъ, въ естественной постановкѣ фигуръ и въ ихъ движеніяхъ, соотвѣтствующихъ законамъ природы и душевному расположенію.

По своимъ принципамъ, какъ увидимъ ниже, наша иконопись не должна была чуждаться портрета, и она дѣйствительно его не чуждалась, какъ это, напримѣръ, можно видѣть на одной иконѣ Новгородскаго письма конца XV в., съ портретными изображеньями цѣлой фамиліи молящихся лицъ, означенныхъ поименно (*). Иконописцамъ даже вмѣнялось въ обязанность писать портреты новыхъ угодниковъ русскихъ, XV, XVI и XVII в., современниковъ самимъ мастерамъ. Но это обыкновенно дѣлалось по смерти самихъ угодниковъ, по воспоминанію, иногда даже по разсказу очевидцевъ, съ которымъ долженъ былъ согласоваться портретистъ (**). Такой портретъ, составленный по соображеніямъ съ общими очертаньями и характеромъ угодника, ставился на его гробницѣ. То есть, дѣйствительность должна была перейти въ вѣчность, вмѣстѣ съ жизненностью должна была утратить всѣ индивидуальныя

(*) Макарія, Арх. опис. церк. др. въ Новг. II, 79.

(**) Мои Очерки. II, стр. 359.

подробности портрета, она должна была скрыться отъ глазъ иконописца подъ завѣсою смерти, чтобъ стать предметомъ его, такъ сказать, портретнаго изображенья.

Это неразрѣшимое противорѣчіе между задачею иконописи воспроизводить портреты священныхъ личностей по существу, по образу и подобію, и между полнымъ забвеніемъ иконописцами дѣйствительности, заслуживаетъ особеннаго вниманія въ разсужденіи этого искусства.

Другой, не меньше того характеристическій принципъ, наслѣдованный нашею иконописью отъ позднѣйшаго византійскаго искусства, измельчавшаго въ монастыряхъ, состоитъ въ избѣжаніи наготы человѣческихъ фигуръ. Согласный съ скромностью и важностью церковнаго стиля, этотъ принципъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ вреденъ для иконописи въ отношеніи художественномъ; потому что только на обнаженныхъ фигурахъ мастеръ можетъ выучиться правильности рисунка и вѣрности въ постановкѣ и движеніи фигуръ. Правильность и естественность драпированной фигуры провѣряется соотвѣтствующею ей въ положеніи и въ движеніяхъ обнаженною. Потому лучшіе художники на западѣ въ XVI в. сочиняли свои картины сначала въ обнаженныхъ фигурахъ, и потомъ ихъ драпировали одеждою. Отвращеніе отъ дѣйствительности подкрѣплялось въ душѣ русскаго иконописца ложнымъ стыдомъ передъ наготою; потому онъ долженъ былъ бороться съ непобѣдимыми для него затрудненьями, когда, по принятымъ правиламъ, ему приходилось писать нагія или полуобнаженныя фигуры Адама и Еввы или Спасителя въ крещеніи и распятіи. По такимъ фигурамъ можно всего лучше судить о безпомощности иконописца, предоставленнаго въ своихъ техническихъ средствахъ себѣ самому, безъ помощи натуры.

Не по одной благочестивой мечтательности, переселявшей воображеніе въ горній міръ, иконопись чуждалась дѣйствительности, но и потому, что должна была существовать безъ пособій скульптуры, свободное развитіе которой воспрещалось самими догматами церкви. Въ старину этотъ недостатокъ вовсе не былъ чувствителенъ на Руси, которая не наслѣдовала отъ античнаго міра греческихъ и римскихъ развалинъ, украшенныхъ классическими статуями и рельефами.

Статуя, по своимъ осязаемымъ, чувственнымъ формамъ, ставитъ художника лицомъ къ лицу съ природою, ошибка противъ которой рѣще бросается въ глаза человѣку, даже вовсе неразвитому, въ фигурѣ округленной, съ осязаемыми членами, съ выдающимся впередъ носомъ и углубленными впадинами глазъ, нежели въ фигурѣ, начертанной на плоскости. Статуя не только служила повѣркою правильности рисунка въ живописи, но и давала ей своими впадинами и выдающимися частями и вообще своею округленностью тотъ рельефъ и ту свѣтло-тѣнь, въ которыхъ сближаются впечатлѣнія отъ живописи и отъ скульптуры. На западѣ успѣхи живописи состояли въ тѣсной связи съ вліяніемъ на нее скульптуры. Цвѣтущій вѣкъ готическаго стиля, именно XIII-й, кромѣ возвышенности религіозныхъ идей въ архитектурныхъ линіяхъ, особенно знаменитъ безчисленными произведеньями скульптуры, въ статуяхъ и колоссальныхъ рельефахъ, украшающихъ внѣшнія стѣны и порталы готическихъ храмовъ. Великій успѣхъ въ исторіи искусства того времени состоялъ въ геніальной смѣлости претворить чувственность античной пластики въ соотвѣтствующія христіянству благочестивыя формы. Какъ византійская мозаика, своимъ золотымъ полемъ и яркими изображеньями до безконечности раздвигала для фантазіи внутреннее святилище храма позади олтаря; такъ сотни окаменѣлыхъ священныхъ ликовъ, снаружи готическихъ храмовъ, отовсюду выступая изъ стѣнъ, поднимаясь выше и выше, и восходя подъ самыя стрѣлки зданія, стремящіяся къ облакамъ, оживляютъ и одухотворяютъ весь храмъ и преобразуютъ его для благочестивой толпы въ колоссальное изображеніе молитвы, въ которой помышленія о священныхъ событіяхъ и лицахъ на вѣки приняли монументальную форму пластическаго спокойствія.

Мастера, сооружавшіе соборы, были вмѣстѣ и скульпторами и рисовальщиками. Черченіе плановъ воспитывало ихъ въ перспективѣ, а рисунки для статуй и рельефовъ были школою для живописи. По счастію до насъ дошолъ цѣлый портфейль рисунковъ, съ объясненіями, одного французскаго архитектора XIII в. по имени Вилляра Оннекура (Villard de Honnecourt), теперь весь изданный въ точныхъ снимкахъ (*). Между планами и очерками собственнаго сочиненія, Вилляръ оставилъ по себѣ нѣсколько снимковъ съ разныхъ церковныхъ зданій изъ Реймса, Камбре, Лаона, а также съ произведеній скульптуры, не только средневѣковой, но и античной, классической, которую онъ въ своемъ наивномъ невѣдѣніи называетъ сарацинскою. Такъ какъ архитектура раньше другихъ искусствъ достигла совершенства, то Вилляръ являет-

(*) Album de Villard de Honnecourt, par Alfr. Darcel. Paris. 1858.

ся почти безукоризненнымъ въ своихъ архитектурныхъ чертежахъ. Хотя прочіе его рисунки значительно слабѣе архитектурныхъ, но для исторіи искусства не меньше этихъ послѣднихъ важны потому, что изъ нихъ видно стремленіе художника XIII в. къ изученію природы, въ копированіи съ натуры человѣческихъ фигуръ и звѣрей. Такъ между прочимъ нарисовалъ онъ льва съ натуры, свидѣтельствуя о томъ собственноручною подписью на самомъ рисункѣ. Левъ на цѣпи, прикрѣпленной къ колу, вытянулъ морду впередъ, положивъ ее на переднія лапы. Рисунокъ писанъ въ длину животнаго. На другомъ рисункѣ левъ изображенъ en face, съ явнымъ намѣреніемъ художника изучить предметы съ разныхъ сторонъ. Также en face, съ головы въ раккурсѣ, написалъ онъ лошадь. Въ его человѣческихъ фигурахъ много вкуса и пластическаго изящества, напоминающаго современныя художнику статуи на готическихъ порталахъ. Въ отношеніи исторіи искусства особенно заслуживаютъ вниманія его попытки писать обнаженныя человѣческія фигуры, съ очевидною цѣлью научиться правильности рисунка, чтобъ потомъ эти фигуры драпировать, такъ какъ въ искусствѣ его времени человѣческая нагота вообще воспрещалась.—Въ Италіи первыя проявленія самостоятельнаго изящества въ живописи, къ концу XIII и въ началѣ XIV в., т. е. во время Джіотто и его учениковъ, соотвѣтствуютъ блистательнымъ успѣхамъ, сдѣланнымъ въ тоже самое время въ скульптурѣ Николаемъ Пизанскимъ и его школою. До Джіотто, въ Италіи XIII в., какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, живопись отличалась благочестіемъ, величавостью, умиленіемъ, глубиною мысли и чувства, но не доставало ей природы и свободы художественнаго творчества. То и другое дано было ей этимъ великимъ современникомъ Данта.

Впрочемъ, если скульптура не оказала своего благотворнаго вліянія на успѣхи нашей иконописи, если наши иконописцы, лишенные пособія этого искусства, не могли сблизиться съ натурою, для того чтобъ почерпать изъ нея новые и свѣжіе элементы для своего творчества; все же надобно помнить, что начатки скульптурныхъ формъ даны были нашему древнему искусству, и они не изсякали до позднѣйшаго времени, но, остановленные въ своемъ развитіи, не могли принести тѣхъ блистательныхъ плодовъ, какіе мы видимъ въ скульптурѣ готической и Пизанской. Вопервыхъ, рельефныя работы на металлѣ и деревѣ были у насъ очень распространены, и металлическіе складни, какъ было замѣчено, пользовались и доселѣ пользуются на Руси большею популярностью. Но эти издѣлія, мелкія и въ рельефахъ самыхъ плоскихъ, не могли пробудить въ мастерахъ чувства природы, какъ оно естественно пробуждается, когда художникъ лѣпитъ цѣлую статую, въ натуральную величину. Вовторыхъ, всякій, знакомый съ исторіею искусства, не можетъ не усмотрѣть въ основѣ нашей иконописи очевидное вліяніе скульптурныхъ формъ, и именно въ отсутствіи ландшафта и того, что̀ въ картинѣ называется воздухомъ, въ изображеніи горъ, деревъ, травъ, зданій, на манеръ старинныхъ рельефовъ, въ постановкѣ фигуры на золотомъ или одноцвѣтномъ полѣ, будто статуи, наконецъ въ первобытномъ способѣ громоздить разныя событія на одной и той же доскѣ, безъ соблюденья перспективы и единства времени и мѣста, какъ это было принято на рельефахъ древнихъ саркофаговъ и диптиховъ, о чемъ будетъ сказано въ послѣдствіи, и какъ это употребляется на русскихъ складняхъ. Но эти пластическіе элементы вошли въ наше искусство только по преданью отъ греческаго, гдѣ они имѣли нѣкогда свою живучесть и художественное значеніе; у насъ же, остановившись въ своемъ развитіи, способствовали только укорененію безвкусія въ ошибкахъ противъ перспективы, ландшафта и вообще противъ композиціи рисунка.

До крайней степени безвкусія дошло наше церковное искусство послѣднихъ ста лѣтъ въ неуклюжемъ соединеніи формы пластической съ живописною, въ распространившемся повсюду обычаѣ покрывать иконы такъ называемыми ризами, въ которыхъ, сквозь металлическую доску, изрытую плохимъ рельефомъ, кое-гдѣ будто изъ прорѣхъ въ глубокихъ ямкахъ проглядываютъ лица, руки и ноги изображенныхъ на доскѣ фигуръ. Въ этомъ отношеніи наша старина зарекомендовала себя лучшимъ вкусомъ въ пониманіи художественныхъ формъ, отнесясь съ большимъ уваженіемъ къ иконописи, въ употребленіи только металлическаго оплечья, покрывающаго поля иконы.

Въ цвѣтущую эпоху христіанскаго искусства, какъ мы видимъ на западѣ, всѣ его отрасли, и живопись, и скульптура, и архитектура, не только одинаково стремятся къ одной цѣли въ служеніи религіи, но и совокупно идутъ рука объ руку, соединяясь въ дѣятельности одного и того же лица, вмѣстѣ и живописца, и скульптора, и архитектора; и притомъ, такъ какъ сначала совершенствуется

архитектура, то подъ ея господствомъ начинаютъ развиваться прочія искусства. Мы уже видѣли отличнаго архитектора французскаго, въ XIII в., который былъ вмѣстѣ скульпторъ и искусный рисовальщикъ. Сверхъ того въ своемъ альбомѣ онъ предлагаетъ нѣсколько рисунковъ и правилъ для механическихъ сооруженій помощію винтовъ и блоковъ, и, какъ человѣкъ своего времени, углубляется въ рѣшеніе философскаго вопроса о вѣчномъ движеніи. Въ Италіи XIV в. Джіотто не только писалъ превосходныя иконы и вѣрные портреты, но и построилъ при Флорентійскомъ соборѣ колокольню и украсилъ ее рельефами. Между его учениками были художники, которые соединяли въ своей дѣятельности всѣ эти три искусства, какъ Андрей Чіоне, прозванный Орканья. И чѣмъ древнѣе христіанское искусство, тѣмъ неразрывнѣе эта связь отдѣльныхъ его отраслей, подъ господствомъ архитектуры, какъ такой многообъемлющей формы, которая, въ сооруженіи храма, служитъ видимымъ символомъ церкви, какъ собранія вѣрующихъ, а въ олтарѣ, воздвигнутомъ на ракѣ святаго мученика, предлагаетъ средоточіе ихъ молитвамъ. Мозаика и стѣнная иконопись составляютъ какъ бы нераздѣльное цѣлое съ самымъ зданіемъ. Скульптурныя украшенія на капителяхъ колоннъ и на порталахъ, какъ живые члены одного цѣлаго, будто выростая на камнѣ, служатъ продолженіемъ архитектурныхъ частей, и ихъ завершаютъ своими легкими формами. Такъ было и у насъ въ старину, когда подъ вліяніемъ греческихъ мастеровъ, строились въ XI и XII столѣтіяхъ древнѣйшіе каменные соборы въ старыхъ городахъ удѣльной Руси. Но по мѣрѣ распространенья христіянскаго просвѣщенія по глухимъ мѣстамъ, когда за недостаткомъ кирпича и камня, стали размножаться деревянныя церкви, та первобытная связь въ отрасляхъ искусства, сама собою должна была рушиться. Скульптура и мозаика пришли въ забвеніе. Оставалась одна иконопись, которая, безъ поддержки архитектурныхъ требованій, какъ мы видѣли, утратила наконецъ свой монументальный характеръ и сократилась до миніатюры. Религіозный пуризмъ, сосредоточивающій благоговѣйное вниманіе иконописца на иконѣ, вмѣстѣ съ тѣмъ удалялъ его отъ формъ прочихъ художествъ. Такъ, Романскій стиль архитектуры способствовалъ размноженію прилѣповъ, съ изображеньями животныхъ и разныхъ дивовищъ. Въ наставленіи иконописцу, помѣщенномъ въ одномъ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами XVII в. между прочимъ запрещаются такія изображенья не только на церквахъ, но и на воротахъ домовъ: „надъ вратами же домовъ у православныхъ христіянъ воображаемыхъ звѣрей и зміевъ и ни какихъ невѣрныхъ храбрыхъ мужей поставляти не подобаетъ. Ставили бы надъ вратами у своихъ домовъ православные христіяне святыя иконы или честные кресты.“ Стиль Готическій развилъ употребленіе въ храмахъ расписныхъ оконъ, въ которыхъ живопись становится въ нераздѣльной связи съ архитектурою, озаряя внутренность зданія сквозь радужные переливы священныхъ изображеній. Напротивъ того въ томъ же наставленіи русскому иконописцу сказано: „на стеклѣ святыхъ иконъ не писати и не воображати, понеже сія сокрушительна есть вещь“—то есть, матеріалъ хрупкій. Какъ велико было разобщеніе между архитектурою и иконописью въ Москвѣ XV и XVI столѣтій, явствуетъ наконецъ изъ того, что Русскіе цари и святители, при всемъ своемъ усердіи къ православію, находили возможнымъ поручать сооруженіе Московскихъ храмовъ католическимъ архитекторамъ.

Единственною связью отраслей искусства оставался иконостасъ, особенно въ обширныхъ храмахъ, съ его высокими тяблами, или ярусами, съ рамами для иконъ, съ столпами и вратами подъ сѣнію. Но этотъ въ высшей степени важный предметъ въ русскомъ искусствѣ, доселѣ не довольно оцѣненный въ національномъ и художественномъ отношеніи, требуетъ особаго изслѣдованья.

И такъ, если позволительно сравнивать періоды въ историческомъ развитіи разныхъ народовъ, то наша иконопись въ ея цвѣтущую эпоху, отъ которой дошли до насъ ея лучшіе образцы, т. е. XVI и XVII столѣтій, соотвѣтствуетъ состоянію искусства на западѣ въ XIII вѣкѣ, и не столько во Франціи, гдѣ въ это время готическая скульптура дала новый толчекъ успѣхамъ искусства, сколько въ Италіи, которая до половины сказаннаго столѣтія представляетъ такое же, какъ у насъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, смутное броженіе элементовъ, объясняемое историками со временъ Вазари, хотя и не вполнѣ справедливо, Византійскимъ вліяніемъ.

При такомъ первобытномъ состояніи искусства на Руси не могли, какъ замѣчено было выше, образоваться самостоятельныя школы иконописи. Оказались только нѣкоторыя различія въ внѣшнихъ, такъ сказать, ремесленныхъ пріемахъ, которые у иконописцевъ слывутъ подъ именемъ пошибовъ.

Болѣе или менѣе удачныя техническія средства этихъ пошибовъ, въ симметрическомъ наложеніи складокъ одежды, въ движкахъ обнаженныхъ частей фигуры, въ условномъ расположеніи оживокъ на лицѣ, въ тщательной отдѣлкѣ волосъ на головѣ и бородѣ, въ условныхъ, принятыхъ обычаемъ завиткахъ и въ симметрически расположенныхъ прядяхъ волосъ, всѣ эти средства имѣли одну общую имъ цѣль—держаться одного и того же стиля, полу-византійскаго, полу-русскаго, или точнѣе—позднѣйшаго Византійскаго, испорченнаго неискусною и грубою рукою на Руси, какъ мастера Романскаго стиля портили античныя формы древнехристіянскаго искусства. Уступая въ красотѣ и натуральности стилю древне-христіанскому и древне-Византійскому, этотъ Византійско-Русскій стиль оказался значительно выше Романскаго, потому что, связанный преданіемъ съ Византіею, ближе этого западнаго-варварскаго стиля стоялъ къ лучшимъ источникамъ древне-христіянскаго искусства.

Однообразіе и неразвитость религіознаго, полу-византійскаго стиля разныхъ пошибовъ русской иконописи вполнѣ соотвѣтствуетъ такому же коснѣнію древней Руси до XVII столѣтія и въ литературномъ и вообще въ умственномъ отношеніи; потому что въ исторіи просвѣщенія образовательныя искусства развивались и усовершенствовались всегда въ тѣсной связи съ литературою и поэзіею. Первые проблески духовнаго освобожденія отъ средневѣковаго невѣжества, замѣтные и въ лирики трубадуровъ и миннезингеровъ, и въ важныхъ и шутливыхъ разсказахъ труверовъ, и въ народныхъ сценическихъ представленіяхъ, разыгрываемыхъ на городскихъ площадяхъ, и въ богословскихъ преніяхъ и въ ересяхъ, и въ схоластикѣ университетскаго преподаванія, нашли себѣ въ XIII в. высшее проявленіе въ великихъ созданіяхъ готическаго стиля, и городской соборъ, какъ символъ освобождающейся отъ феодальной тираніи общины, былъ столько же результатомъ тогдашней науки и искусства, сколько и центромъ городской жизни съ ея треволненьями и забавами. Знаменитая эпоха Пизанской скульптуры и Джіоттовой школы живописи въ началѣ XIV в. есть вмѣстѣ съ тѣмъ и эпоха великаго творца Божественной Комедіи. Какъ самъ Дантъ умѣлъ рисовать, такъ и современный ему живописецъ и его другъ Джіотто упражнялся въ сочиненіи стиховъ, и какъ онъ самъ, такъ и въ послѣдствіи ученики его заимствовали сюжеты для своей живописи изъ поэмы великаго флорентійца, какъ бы соревнуя богословамъ, которые объясняли ее съ церковныхъ каѳедръ. И въ слѣдующихъ столѣтіяхъ искусство и наука съ поэзіею идутъ рука объ руку, такъ что рядъ великихъ открытій, которыми средніе вѣка отдѣляются отъ новыхъ, реформація и господство стиля Возрожденія—только разныя стороны одного и того же результата, къ которому совокупными силами стремились и наука, и практическая жизнь, и искусство. Художники не переставали быть и поэтами и учеными. Леонардо-да-Винчи любилъ механику и оставилъ по себѣ отличный трактатъ о живописи. Микель-Анджело былъ не только скульпторъ, живописецъ и архитекторъ, но и такой поэтъ, который своими сонетами занялъ бы далеко не послѣднее мѣсто между сочинителями этого популярнаго въ Италіи рода стихотвореній. Рафаэль тоже писалъ сонеты и усердно занимался классическою археологіею.

Напротивъ того, на Руси въ XVI столѣтіи и въ первой половинѣ XVII-го, т. е. въ лучшую эпоху древне-русской иконописи, литература стояла на той же низкой степени, какъ и въ XII столѣтіи: тѣже наивныя лѣтописи, тотъ же перифразъ древнихъ богословскихъ писаній, таже витіеватость житій святыхъ, и тоже отсутствіе художественной поэзіи. Первобытность народной жизни однообразно отражается въ безыскусственныхъ былинахъ и пѣсняхъ; первобытность христіанскаго просвѣщенія—въ посильномъ наблюденіи церковныхъ догматовъ и преданій. Какъ простонародье ведетъ свои полу-языческіе обряды по своему полу-языческому календарю народныхъ годовщинъ; такъ люди грамотные отмѣчаютъ себѣ каждый день соотвѣтствующимъ ему чтеніемъ памятей и поученій въ Прологѣ, въ этой настольной книгѣ нашихъ грамотныхъ предковъ, расположенной по мѣсяцамъ и числамъ.

Русской иконописецъ временъ царя Ивана Васильевича Грознаго или Михаила Ѳеодоровича былъ такъ же мало развитъ въ умственномъ отношеніи, какъ витіеватый проповѣдникъ XII в., Кириллъ Туровскій, усвоившій себѣ всѣ пріемы византійскаго богословія, или какъ набожный странникъ игуменъ Даніилъ, въ томъ же столѣтіи ходившій въ Іерусалимъ поклониться святымъ мѣстамъ. Какъ тогда, такъ и четыреста лѣтъ спустя, тѣже умственные интересы, погруженные въ безотчетномъ вѣрованьи, тоже отсутствіе средствъ къ развитію, таже безыскуственность въ жизни, таже письменность, неустановившаяся въ художественныя формы. Въ исторіи древне-русской литературы указываютъ на

XII вѣкъ, какъ на цвѣтущую эпоху, и въ Словѣ о Полку Игоревѣ видятъ ея высшее проявленіе; точно также можно бы и въ исторіи русскаго искусства высшіе его образцы видѣть въ произведеньяхъ тойже ранней эпохи, въ мозаикахъ и фрескахъ древнѣйшихъ русскихъ церквей XI и XII в. Если это такъ, то все, чтò сдѣлано было русскимъ искусствомъ въ слѣдующія столѣтія до XVII в. будетъ имѣть такое же отношеніе къ этимъ раннимъ образцамъ, какъ житія святыхъ, писанныя въ XVI или XVII столѣтіяхъ, къ житію Өеодосія, образцовому въ этомъ родѣ произведенію, составленному Несторомъ, или какъ вялое сказаніе о Мамаевомъ Побоищѣ къ превосходному Слову о Полку Игоревѣ.

Недавно полагали, что до временъ Петра Великаго у насъ вовсе не было литературы. Относительно русскаго искусства и теперь большинство образованной публики того же мнѣнія. Однообразіе и неразвитость древней Руси въ слѣдствіе многовѣковаго застоя, сравнительно съ быстрымъ развитіемъ запада, дали поводъ къ составленію такихъ взглядовъ на русскую литературу и искусство.

Но исторія неопровержимо доказываетъ, какъ излишнее развитіе западнаго искусства повредило его религіозному направленію, какъ уже непосредственные ученики Рафаэля бросились въ грубый матеріализмъ и язычество, какъ самъ Микель-Анджело, завлекшись анатоміею, исказилъ въ своемъ страшномъ судѣ типъ Іисуса Христа, какъ реформація замѣнила глубину религіознаго вдохновенія пошлою сентиментальностью, и какъ наконецъ безсмысленны и жалки стали всѣ эти каррикатуры на святыню, которыя даже такими великими мастерами, какъ Рубенсъ и Рембрандтъ, были выдаваемы за иконы и предназначались для церковныхъ олтарей.

Все, чтò было сдѣлано западнымъ искусствомъ съ половины XVI в., можетъ имѣть неоспоримыя достоинства во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, кромѣ религіознаго. Наша иконопись, въ своемъ многовѣковомъ коснѣніи, всѣми своими недостатками искупила себѣ чистоту строгаго церковнаго стиля. Этого могла она достигнуть по пути только своей собственной исторіи, которая предохранила ее отъ той заманчивой послѣдовательности въ развитіи художественныхъ силъ, которую такъ блистательно открыло себѣ западное искусство въ готическомъ стилѣ и въ великихъ школахъ итальянской скульптуры и живописи XIV и XV столѣтій. Въ исторіи всякое позднѣйшее явленіе связано законами необходимой послѣдовательности съ предыдущими: и мы не должны сожалѣть, что у насъ не было Джіотто или Беато Анжелико Фьезолійскаго, потому что рано или поздно они привели бы за собою чувственную школу Венеціанскую и приторно-сентиментальную и изысканную Болонскую.

И так неразвитость нашей иконописи, въ художественномъ отношеніи, составляетъ не только ея отличительный характеръ, но и ея превосходство передъ искусствомъ западнымъ въ отношеніи религіозномъ.

Въ наше просвѣщенное время стали наконецъ отдавать должную справедливость раннимъ произведеньямъ грубаго средневѣковаго искусства; и если Нѣмцы и Французы съ уваженіемъ и любовью обращаются къ своимъ очень невзрачнымъ, часто уродливымъ миніатюрамъ и скульптурнымъ украшеніямъ такъ называемаго Романскаго стиля, искупающимъ въ глазахъ знатоковъ свое безобразіе религіозною идеею и искренностью чувства; то въ глазахъ нашихъ соотечественниковъ еще бòльшаго уваженія заслуживаютъ произведенья древней русской иконописи, въ которыхъ жизненное броженіе формъ изящныхъ съ безобразными и наивная смѣсь величія и красоты съ безвкусіемъ служатъ явнымъ признакомъ молодаго, свѣжаго и неиспорченнаго роскошью искусства, когда оно, еще слабое и неопытное въ техническихъ средствахъ, отважно стремится къ достиженію высокихъ цѣлей и въ неразвитости своихъ элементовъ является прямымъ выраженьемъ неистощимаго богатства идей, въ такой же неразвитости сомкнутаго въ таинственной области вѣрованья.

Чтобы эта общая характеристика русской иконописи не оставалась голословною фразою, необходимо войти въ анализъ нѣкоторыхъ подробностей.

Какъ бы высоко ни цѣнилось художественное достоинство какой нибудь изъ старинныхъ русскихъ иконъ, никогда она неудовлетворитъ эстетически воспитаннаго вкуса, не только по своимъ ошибкамъ въ рисункѣ и въ колоритѣ, но и особенно по той дисгармоніи, какую всегда оказываетъ на душу художественное произведенье, въ которомъ внѣшняя красота принесена въ жертву религіозной идеѣ, подчиненной богословскому ученію: такъ что сравнивая съ живописью западною произведе-

3*

нія русской иконописи, мы можемъ говорить вообще о принципахъ этой послѣдней, не ставя отдѣльныхъ ея экземпляровъ на ряду съ образцами знаменитыхъ мастеровъ западнаго искусства. И такъ, первый признакъ русской иконописи — отсутствіе сознательнаго стремленія къ изяществу. Она не знаетъ и не хочетъ знать красоты самой по себѣ, и если спасается отъ безобразія, то потому только, что, будучи проникнута благоговѣніемъ къ святости и божественности изображаемыхъ личностей, она сообщаетъ имъ какое то величіе, соотвѣтствующее въ иконѣ благоговѣнію молящагося. Въ слѣдствіе этого, красоту замѣняетъ она благородствомъ. Взгляните на лучшіе изъ лицевыхъ святцевъ XVI или XVII в.: при всей неуклюжести многихъ фигуръ въ постановкѣ и движеніяхъ, при очевидныхъ ошибкахъ противъ природы, при невзрачности большой части лицъ, все же ни одному изъ тысячи изображеній не откажете въ томъ благородствѣ характера, которое могъ сообщить имъ художникъ только подъ тѣмъ условіемъ, когда самъ онъ былъ глубоко проникнутъ сознаніемъ святости изображаемыхъ имъ лицъ. Это художественные идеалы, высоко постановленные надъ всѣмъ житейскимъ; идеалы, въ которыхъ русскій народъ выразилъ свои понятія о человѣческомъ достоинствѣ, и къ которымъ, вмѣстѣ съ молитвою, обращался онъ, какъ къ образцамъ и руководителямъ въ своей жизни. И тѣмъ дороже для насъ эти иконописные идеалы, что древняя Русь, до самаго XVIII столѣтія, за отсутствіемъ искусственной поэзіи, не знала другихъ поэтическихъ идеаловъ, кромѣ полумиѳическихъ личностей древняго богатырскаго эпоса, такъ-что только въ произведеньяхъ иконописи наши предки вполнѣ могли выразить свою творческую фантазію, вдохновленную христіанствомъ.

Чтобъ опредѣлить господствующій характеръ этихъ иконописныхъ идеаловъ, надобно обратить вниманіе на выборъ самыхъ сюжетовъ и на точку зрѣнія, съ которой они изображались. Взгляните опять на лицевые святцы или на любой изъ старинныхъ иконостасовъ, и тотчасъ же увидите, какія личности болѣе господствуютъ въ нашей иконописи, юныя и свѣжія, или старческія и изможденныя, красивыя и женственныя или мужественныя и строгія? Вопервыхъ, вы замѣтите, что иконопись предпочитаетъ мужскіе идеалы женскимъ, придавая бо́льшее разнообразіе первымъ, и не умѣя и не желая изображать женскую красоту и грацію, такъ что женскія фигуры въ нашей иконописи вообще незначительны, мало развиты и однообразны. Вовторыхъ, изъ мужскихъ фигуръ лучше удаются старческія или покрайней мѣрѣ зрѣлыя, характеры вполнѣ сложившіеся, лица съ бородою, которую такъ любитъ разнообразить наша иконопись (*), и съ рѣзкими очертаньями, придающими иконописному типу индивидуальность портрета, какъ это можно видѣть напримѣръ изъ приложеннаго здѣсь снимка съ фотографической копіи иконы Николая Чудотворца, извѣстной подъ названіемъ келейной иконы Преп. Сергія Радонежскаго. Описаніе этого особенно популярнаго на Руси иконописнаго типа помѣщено ниже, гдѣ говорится о подлинникахъ. Менѣе удаются юноши, потому что ихъ очертанія, по неопредѣленности нѣжныхъ, переливающихся линій, сближаются съ дѣвическими. Впрочемъ, изображенья ангеловъ нерѣдко являются въ нашей иконописи замѣчательнымъ въ этомъ отношеніи исключеніемъ, удивляя необыкновеннымъ благородствомъ своей неземной натуры. — Еще меньше мужскихъ юношескихъ фигуръ, удаются фигуры дѣтскія, для изображенія которыхъ требуется еще больше нѣжности и мягкости, нежели въ фигурахъ женственныхъ. Эту сторону нашей иконописи лучше всего можно оцѣнить въ изображеніяхъ Христа-младенца, который обыкновенно больше походитъ на маленькаго взрослаго человѣка, съ рѣзкими чертами вполнѣ сложившагося характера, какъ бы для выраженія той богословской идеи, что Предвѣчный младенецъ, не раздѣляя съ смертными слабостей дѣтскаго возраста, и въ младенческомъ своемъ образѣ являетъ строгій характеръ искупителя и небеснаго Судіи.

Потому, въ изображеніи Богородицы съ Христомъ младенцемъ, иконопись избѣгаетъ намековъ на природныя, наивныя отношенія, въ которыхъ съ такою граціею высказываются нѣжные инстинкты между обыкновенными матерьми и ихъ дѣтьми. Древній типъ Богородицы Млекопитательницы, общій западу и востоку, на западѣ получилъ самое разнообразное развитіе; на востокѣ же, хотя и сохранился, какъ остатокъ преданія, но менѣе занималъ воображеніе художниковъ, нежели типъ строгій, отрѣшенный отъ всякихъ намековъ на земныя отношенія между матерью и ея младенцемъ. Съ этою цѣлью, Богородица изображается въ нашей иконописи болѣе задумчивою и углубленною въ себя, нежели внимательною къ носимому ею, и только наклоненіемъ головы иногда сопровождаетъ она выраженіе на

(*) См. объ этомъ предметѣ во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ.

лицѣ какого-то скорбнаго предчувствія, обыкновенно называемое *умиленіемъ*. Вообще въ ней слишкомъ много мужественнаго и строгаго, чтобъ могла она низойти до слабостей материнскаго сердца равно какъ въ самомъ Младенцѣ столько возмужалаго и зрѣлаго, что съ его величіемъ была бы уже несовмѣстна рѣзвая игривость неразумнаго младенца: для этого и изображается онъ обыкновенно ребенкомъ не самаго ранняго возраста, а уже нѣсколько развившимся, чтобы зрѣлость господствующей въ его лицѣ мысли менѣе противорѣчила дѣтской фигурѣ.

Отрѣшенность отъ житейскихъ условій, принятая за принципъ въ нашей иконописи, выразилась въ этой священной группѣ замѣною семейныхъ узъ неземнымъ союзомъ, въ которомъ Богоматерь представляется мистическимъ престоломъ, на которомъ возсѣдаетъ ея Божественный сынъ, благословляющій своею десницею. Эта мысль нашла себѣ самое полное выраженіе въ воимѣ такъ называемомъ *Знаменіе*, въ одномъ изъ древнѣйшихъ на Руси, мѣстное чествованіе котораго съ раннихъ временъ Новгородъ раздѣлялъ съ Аѳонскою Горою.

Если нашу иконопись въ группѣ Богоматери съ Христомъ-младенцемъ упрекаютъ въ недостаткѣ жизненныхъ отношеній семейной любви; то еще большихъ упрековъ заслуживаетъ живопись западная въ тѣхъ крайностяхъ, до которыхъ она доходитъ въ изображеніи этихъ житейскихъ отношеній, заставляя Богородицу забавлять своего Предвѣчнаго младенца птичкою или цвѣткомъ (*), кормить его ягодами и плодами (**), держать его у своихъ ногъ, въ то время, какъ онъ, хотя и граціозно, но неразумно рѣзвится, или обнимается и играетъ съ своимъ товарищемъ, маленькимъ Іоанномъ Предтечею. Самые ангелы, которыхъ католическое искусство часто вводитъ въ эту группу, играютъ роль слишкомъ наивную. Они забавляютъ Младенца не только музыкою, но и плодами, къ которымъ онъ простираетъ свои ручки (***). Уже и совмѣщеніе въ одной картинѣ Христа-младенца и дитяти Іоанна Предтечи съ ихъ святыми матерями, столь обыкновенное въ живописи католической, нарушаетъ постороннею примѣсью идею о Предвѣчномъ Младенцѣ, носимомъ Богоматерью. Эта идея совсѣмъ исчезаетъ въ странномъ изображеніи, особенно распространенномъ въ древней живописи Голландской и Кёльнской, и извѣстнаго подъ именемъ Святаго Родства (die heiligen Sippen). Богородица съ Христомъ-Младенцемъ сидитъ окруженная дѣтьми—будущими Апостолами съ ихъ матерями; позади стоятъ ихъ мужья. Дѣти играютъ въ игрушки, дѣлятъ между собою лакомства, учатся у своихъ матерей читать (****). Правда, что свобода наивной фантазіи иногда внушала художникамъ самыя граціозныя идеи, какъ напримѣръ, въ знаменитомъ Кёльнскомъ образѣ Мадонны въ Саду Розъ; но вообще идея религіозная, возвышенная и строгая, погрязала въ мелочахъ дѣйствительности, принимая характеръ сентиментальный и женоподобный, именно въ слѣдствіе развитія женственнаго чувства въ Богоматери, какъ въ идеалѣ всѣхъ смертныхъ матерей. Этотъ принципъ имѣетъ свою добрую сторону въ жизненности типа Богоматери, въ его примѣнимости къ вседневной обстановкѣ дѣйствительности, но вмѣстѣ съ тѣмъ предлагаетъ для фантазія слишкомъ заманчивый путь заглушить божественную идею житейскими мелочами.

Въ противоположность излишней строгости и мужественности, до которыхъ часто доводится типъ Богоматери въ русской иконописи, живопись западная наклонна къ излишней сентиментальности и женственности, которою эта живопись иногда будто намѣренно играетъ. Въ этомъ отношеніи заслуживаетъ вниманія одинъ странный мистическій сюжетъ, встрѣчающійся и въ итальянскомъ, и въ нѣмецкомъ, даже въ чешскомъ искусствѣ, и, кажется, особенно распространенный въ древне-голландскомъ. Это, если можно такъ выразиться, *Женская Троица*, состоящая въ изображеніи группы изъ трехъ фигуръ: Христосъ-Младенецъ сидитъ на рукахъ Богородицы, а сама Богородица, иногда какъ ребенокъ, иногда какъ взрослая дѣвица, сидитъ на рукахъ своей Матери Анны. Особенно поражаетъ своей крайнею наивностью этотъ сюжетъ въ изображеніяхъ искусства неразвитаго, представляющаго Христа-Младенца въ видѣ куклы, которою будто забавляется дѣвочка, сидящая на рукахъ своей Матери (*****)

(*) Скульптурное изображеніе Мадонны съ цвѣткомъ (Madonna del Fiore) Пизанской школы, въ церкви Madonna della Spina въ Пизѣ и на вратахъ Флорентійскаго собора.

(**) Напр. Квентина Мессиса въ Берлинскомъ музеѣ—Мадонна, кормящая Христа вишнями.

(***) Мемлинга въ флорентійской галлереѣ Uffizi.

(****) Въ публичныхъ галлереяхъ Кёльна (№ 68), Антверпена (№ 74), Франкфурта на Майнѣ (№ 155).

(*****) Напр. въ иконѣ, изображающей Св. Бегу и Св. Анну, между женами, въ Большомъ Женскомъ монастырѣ (Grande Beguinage) въ Гентѣ.

Чтобы изъять священныя изображенія изъ мелочной обстановки ежедневной жизни, наша иконопись возводитъ ихъ въ область молитвеннаго чествованія. Величавыя фигуры Апостоловъ, Пророковъ и Праотцевъ, съ обѣихъ сторонъ ярусовъ иконостаса, съ благоговѣніемъ молитвы притекаютъ къ Господу Богу, возсѣдающему на престолѣ. Святые, въ лицевыхъ святцахъ, или молятся сами или благословляютъ обращающихся къ нимъ съ молитвою; иные держатъ въ рукахъ Св. Писаніе, въ видѣ книги или свитка съ начертаннымъ на немъ священнымъ текстомъ. *Дѣянія*, то есть, событія изъ ихъ жизни, остаются на заднемъ планѣ, и потому изображаются мелкимъ письмомъ кругомъ самого святаго, написаннаго въ значительно бо́льшихъ размѣрахъ. Само собою разумѣется, что молитвенное настроеніе налагаетъ замѣтную печать однообразія на всѣ эти священныя лица, за то предохраняетъ иконописца отъ паденія въ тривіальность и въ оскорбительную для религіознаго чувства наивность, которыя неминуемо обнаружились бы, еслибы его слабое и неразвитое искусство отказалось отъ служенія молитвѣ.

Однообразіе молитвенной постановки усиливается однообразіемъ разрядовъ, на которые дѣлятся изображаемыя фигуры, въ ихъ опредѣленныхъ преданіемъ костюмахъ: это праотцы, апостолы, мученики, святители, отшельники, монахи, цари и царицы и т. д. Присовокупленіе собственно русскихъ святыхъ къ циклу обще-христіанскому, заимствованному изъ Византіи, мало внесло разнообразія въ эту систему, какъ потому что русскіе святые писались на образецъ типовъ, заимствованныхъ изъ Византіи, такъ и потому, что кругъ русскихъ святыхъ ограничивается, за немногими исключеньями, князьями и монахами. Такъ какъ по средневѣкому обычаю свѣтскіе люди подъ конецъ своей жизни для спасенія души принимали монашескій чинъ, то и нѣкоторые князья и княгини чествуются и изображаются святыми только въ ихъ монашескомъ видѣ, какъ напримѣръ, Александръ Невскій (*), Петръ и Февронія Муромскіе.

Монастырское и аскетическое направленіе, вообще господствующее въ лицевыхъ русскихъ святцахъ, очевидно указываетъ на ихъ развитіе подъ вліяніемъ церковныхъ властей и монаховъ. Сношенія съ монастырями Аѳонской Горы, хотя и не частыя, могли способствовать этому направленію. Отчужденіе иконописи отъ природы и отъ всего нѣжнаго, цвѣтущаго и молодаго соотвѣтствовало аскетическимъ идеямъ о покореніи плоти духу и о ея изможденіи и умерщвленіи. Потому русская иконопись, давъ значительное дополненіе восточнымъ святцамъ типами аскетическими и монашескими, почти вовсе не развила русскихъ типовъ женскихъ, которыхъ въ нашихъ лицевыхъ святцахъ не насчитывается и до десятка. Этому излишнему презрѣнію къ женщинѣ на востокѣ опять противополагается направленіе католическое, которое, примиривъ съ догматами церкви вѣжливость къ дамамъ Трубадуровъ и Миннезенгеровъ, внушило Данту свою возлюбленную возвести въ мистическій образъ Богословія, и которое, создало Кьяру Ассизскую, Екатерину Сіенскую и столько другихъ граціозныхъ, восторженныхъ и сентиментальныхъ женскихъ идеаловъ, размноживъ ихъ наконецъ до одиннадцати тысячъ святыхъ дѣвицъ, будто бы погибшихъ вмѣстѣ съ св. Урсулою, ихъ предводительницею — сюжетъ знаменитыхъ иконъ, которыми Мемлингъ украсилъ раку этой святой (**). Напротивъ того, скромную и не богатую фантазію русскаго иконописца воспитывали строгіе типы Варлаама Хутынскаго, Сергія Радонежскаго, Кирилла Бѣлозерскаго, Зосимы и Савватія Соловецкихъ, Антонія и Ѳеодосія Печерскихъ и другихъ монашествовавшихъ подвижниковъ Русской земли, которыхъ однообразные характеры, результатъ одинаковаго призванія и одинаковыхъ условій жизни, усиливали однообразный строй русской иконописи.

Было бы вопіющею несправедливостью противъ условій изящнаго вкуса—не согласиться съ тѣми, которые видятъ одинъ изъ существенныхъ недостатковъ нашей иконописи именно въ этой суровости аскетизма; но вмѣстѣ съ тѣмъ, на основаніи тѣхъ же условій изящнаго, слѣдуетъ упомянуть, что и католическая изнѣженность, не смотря на привлекательныя формы, въ которыхъ она выражалась, на столько же оказалась далека отъ своей цѣли въ искусствѣ церковномъ, даже можетъ быть еще дальше, нежели восточная суровость; потому что эта изнѣженность такъ сильно способствовала профанаціи

(*) Котораго новѣйшіе живописцы по незнанію иконописныхъ преданій обыкновенно пишутъ въ княжескомъ одѣяніи.

(**) Въ Брюгге, въ больницѣ св. Іоанна.

церковнаго стиля, что уже въ XV в. стало входить въ обычай у западныхъ живописцевъ писать Богородицу по портретамъ своихъ женъ, знакомыхъ дамъ и даже любовницъ. Крайность развитія художественности въ ущербъ религіи довела наконецъ художниковъ до того, что они находили для себя очень естественнымъ скандалезный пріемъ изображать Мадонну, въ своихъ этюдахъ, сначала обнаженную, съ ногъ до головы, и потомъ уже драпировать ее одѣяніемъ (*).

Переходя отъ отдѣльныхъ фигуръ къ изображенію цѣлыхъ событій и сценъ, мы находимъ въ нашей иконописи тоже однообразіе и туже бѣдность, въ противоположность неистощимому разнообразію сюжетовъ въ церковномъ искусствѣ католическомъ. И въ томъ и другомъ искусствѣ выразились условія исторической жизни и цивилизаціи. Только Прологомъ и Святцами ограничивалось все воспитаніе фантазіи древне-русскаго иконописца, не знавшаго ни повѣстей, ни романовъ, ни духовныхъ драмъ, всего этого поэтическаго обаянія, въ средѣ котораго созрѣвало искусство на западѣ. Съ благовѣйною боязнію относились наши предки къ религіознымъ сюжетамъ, не смѣя видоизмѣнять ихъ изображенія, завѣщанныя отъ старины, считая всякое удаленіе отъ общепринятаго въ иконописи такою же ересью, какъ измѣненіе текста Св. Писанія. Отъ этого принципа русское искусство, безъ сомнѣнія, много потерпѣло въ отношеніи къ своему развитію; оно намѣрепно наложило на себя узы коснѣнія и застоя, и, вмѣсто того, чтобъ питать воображеніе, держало его цѣлыя столѣтія въ заповѣдномъ кругу однообразно повторяющихся иконописныхъ сюжетовъ изъ Библіи и Житій Святыхъ, и если не впало оно въ совершенную апатію, то потому только, что находило для себя жизненный источникъ въ религіозномъ благочестіи.

Если бы изобрѣтательность католической фантазіи умѣла удержаться въ границахъ той счастливой середины, въ которой разнообразіе дѣйствительности, не нарушая торжественности священнаго событія, сообщаетъ ему живость свѣжаго впечатлѣнія; то искусство католическое безусловно можно бы предпочесть нашему. Но оно такъ рано стало переступать эти границы, что уже въ самыхъ благочестивыхъ произведеньяхъ готическаго стиля XIII в. встрѣчается странная примѣсь игры фантазіи, не обузданной должнымъ уваженіемъ къ святынѣ; напримѣръ, въ церковныхъ рельефахъ, рядомъ съ ангелами и святыми, въ назиданіе публики, помѣщалась скандалезная сцена, какъ любовница Александра Македонскаго ѣдетъ верхомъ на Аристотелѣ, взнуздавъ его будто коня, или какъ поэта Виргилія спускаютъ изъ окна въ корзинѣ, и тому подобные забавные сюжеты, заимствованные изъ шутливыхъ разсказовъ труверовъ. Напротивъ того, наша иконопись, ограждая себя отъ чуждой примѣси вмѣняетъ иконописцу въ обязанность ничего другаго не писать кромѣ священныхъ предметовъ, какъ можно это видѣть въ слѣдующемъ правилѣ изъ вышеупомянутаго наставленія иконописцамъ въ подлинникѣ г. Большакова съ лицевыми святцами: „аще убо кто таковое святое дѣло, еже есть иконное вообраҗеніе, всяко сподобится искусенъ быти, тогда не подобаетъ ему кромѣ святыхъ воображеній ничтоже начертывати, рекше воображати, еже есть на глумленіе человѣкомъ, ни звѣрска образа, ни зміева, ниже ино что отъ плѣжющихъ (т. е. пресмыкающихся) или рода гмышевска, кромѣ гдѣ либо въ прилучшихся дѣяніихъ, якоже есть удобно и подобно". — Западное же искусство, чѣмъ больше совершенствовалось, тѣмъ больше входила въ религіозные сюжеты примѣсь свѣтская, тѣмъ дальше отклонялось искусство отъ строгости религіознаго стиля, развиваясь на той языческой почвѣ, которая уже во времена Данта давала поводъ Христа называть Юпитеромъ, а Христіянскій рай Олимпомъ. Если въ искусствѣ итальянскомъ религіозный стиль съ XVI вѣка окончательно былъ заглушенъ античною миѳологіей и чувственностью, то искусство древне-фламандское, слѣдуя по тому же пути профанаціи религіознаго чувства, стремилось его уберечь въ бо́льшей чистотѣ искренностью въ воспроизведеніи дѣйствительности, озаренной сіяніемъ религіи. Потому оно предложило себѣ для рѣшенія великую задачу — совмѣстить религію съ матеріализмомъ, и событія и идеи Евангельскія съ домашнимъ обиходомъ. Съ этою цѣлью оно великія тайны Св. Писанія объясняетъ случаями ежедневной жизни, и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ бы освящаетъ ежедневность домашняго быта, возводя ея пошлыя формы до сюжетовъ Евангельскихъ. Для примѣра можно указать на одпу изъ безподобныхъ Мадоннъ Ванъ-

(*) Напр. Фра-Бартоломео рисунокъ въ Uffizi во Флоренціи.

Эйка (*). Она сидитъ на престолѣ, въ ногахъ разосланъ пышный коверъ — подробность, отлично удающаяся этой школѣ. Христосъ-Младенецъ сосетъ ея грудь, а въ лѣвой рукѣ держитъ яблоко. Чувственности его выраженія, приличнаго самому занятію, соотвѣтствуетъ чувственное наслажденіе, съ которымъ на него смотритъ мать. Это — возведеніе въ идеалъ момента, вполнѣ чувственнаго. Налѣво отъ престола на окнѣ лежатъ два яблока, на право на окнѣ же — тазъ съ водою, а повыше, въ нишѣ — подсвѣчникъ безъ свѣчи и графинъ съ водою: однимъ словомъ, точно будто бы царственный престолъ перенесенъ въ голландскую кухню, освященную неземнымъ присутствіемъ самой Мадонны.— Много искренняго благочестія въ портретахъ, которыми фламандскій художникъ наполняетъ Евангельскія сцены; и отсутствіе идеальности, соотвѣтствующей сюжету, восполняется правдою и искренностью. Его вдохновляетъ только жизнь, только дѣйствительность, въ которой онъ стремится прозрѣть Евангельскіе идеалы, но вмѣсто ихъ пишетъ портреты гражданъ Гента и Антверпена. Потому религіозный идеалъ и портретъ соединяются для него въ одно нераздѣльное цѣлое, а самая прилежная, дагерротипная отдѣлка подробностей является въ немъ знакомъ столько же любви къ природѣ, сколько и религіознаго благоговѣнія къ изображаемому священному предмету во всѣхъ его мельчайшихъ подробностяхъ.

Посороннія примѣси къ религіознымъ сюжетамъ, умножаясь болѣе и болѣе вмѣстѣ съ развитіемъ западнаго искусства, мало по малу отодвигаютъ назадъ интересъ религіозный, и такимъ образомъ икона переходитъ въ картину, и живопись церковная въ историческую, портретную, ландшафтную и жанровую. Этотъ переходъ во всей ясности выражается во множествѣ произведеній, въ которыхъ религіозный сюжетъ берется только поводомъ для изображенья чего нибудь другаго, что больше интересуетъ художника. Такъ напримѣръ, Брейгель беретъ изъ Евангелія Голгоѳское событіе для того только, чтобъ загромоздить свою картину разнообразными сценами изъ быта народнаго, съ толпами зѣвакъ, продавцевъ всякой всячины, и вообще со всѣми шумными развлеченьями базарной толкотни, въ которой Евангельское событіе сокращается до пошлыхъ размѣровъ торговой казни (**). Павелъ Веронезъ (***) любилъ писать Бракъ въ Канѣ Галилейской, потому что этотъ сюжетъ давалъ его исторической кисти самый полный просторъ для изображенія роскошныхъ пировъ Венеціанскихъ и современнаго ему общества дамъ, кавалеровъ, въ ихъ современныхъ костюмахъ, съ собаками, пажами, Арапами и служителями, которые суетятся около пышнаго стола. Рубенсъ подъ предлогомъ Святаго Семейства писалъ семейные портреты, въ которыхъ его жена замѣняла Богородицу, онъ самъ Іосифа, а двое бѣлокурыхъ толстыхъ ребятъ, играющихъ въ соломенной люлькѣ — Христа-Младенца и маленькаго Предтечу (****).

Итакъ, основываясь на историческихъ данныхъ, слѣдуетъ вывести, изъ сравненія искусства на западѣ и у насъ, тотъ результатъ, что церковное искусство на западѣ было только явленіемъ временнымъ, переходнымъ, для того, чтобъ уступить мѣсто искусству свѣтскому, живописи исторической, жанру, ландшафту; напротивъ того, искусство русское, самыми недостатками къ развитію удержанное въ предѣлахъ религіознаго стиля, до позднѣйшаго времени во всей чистотѣ, безъ всякихъ постороннихъ примѣсей, осталось искусствомъ церковнымъ. Со всею осязательностью внѣшней формы въ немъ отразилась твердая самостоятельность и своеобразность русской народности, во всемъ ея несокрушимомъ могуществѣ, воспитанномъ многими вѣками коснѣнія и застоя, въ ея непоколебимой вѣрности однажды принятымъ принципамъ, въ ея первобытной простотѣ и суровости нравовъ. Строгія личности иконописныхъ типовъ, мужественные подвижники и самоотверженные старики-аскеты, отсутствіе всякой нѣжности и соблазновъ женской красоты, невозмутимое однообразіе иконописныхъ сюжетовъ, соотвѣтствующее однообразію молитвы — все это вполнѣ соотвѣтствовало суровому, сельскому народу, медленно слагавшемуся въ великое политическое цѣлое, народу трудолюбивому, прозаическому и незатѣйливому на изобрѣтенія ума и воображенія, который, при малосложности своихъ умственныхъ интересовъ, былъ такъ мало способенъ къ развитію что многіе вѣка довольствовался однообразными преданьями старины, бережно ихъ сохраняя въ первобытной чистотѣ.

(*) Въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ.

(**) Въ Берлинскомъ музеѣ.

(***) Напр. въ Луврской галлереѣ, въ Парижѣ.

(****) Напр. въ галлереѣ Uffizi въ Флоренціи.

II. РУССКІЙ ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИКЪ.

Не смотря на свою крайнюю отсталость сравнительно съ западнымъ, наше искусство, слѣдуя своимъ историческимъ судьбамъ, выработало въ своей средѣ такой великій, монументальный фактъ, который долженъ быть постановленъ на ряду со всѣмъ, чѣмъ только можетъ гордиться искусство на западѣ. Этотъ великій памятникъ, это громадное произведенье русской иконописи — не отдѣльная какая нибудь икона или мозаика, не образцовое созданіе геніальнаго мастера, а цѣлая иконописная система, какъ выраженіе дѣятельности мастеровъ многихъ поколѣній, дѣло столѣтій, система, старательно обдуманная, твердая въ своихъ принципахъ и послѣдовательная въ проведеніи общихъ началъ по отдѣльнымъ подробностямъ, система, въ которой соединились въ одно цѣлое наука и религія, теорія и практика, искусство и ремесло. Этотъ великій памятникъ русской народности извѣстенъ подъ именемъ *Иконописнаго Подлинника*, то есть, руководства для иконописцевъ, содержащаго въ себѣ всѣ необходимыя свѣдѣнія для написанія иконы, техническія и богословскія, то есть, не только практическія наставленія, какъ заготовлять для иконы доску, какъ ее загрунтовывать левкасомъ, или бѣлою мастикою, какъ накладывать золото и растирать краски, но и свѣдѣнія историческія и церковныя о томъ, какъ изображать священныя лица и событія, соотвѣтственно Св. Писанію и преданьямъ церкви. Плодъ просвѣщенія древней Руси, ограниченнаго тѣснымъ объемомъ церковныхъ книгъ, подлинникъ — возникъ и развивался на основѣ Прологовъ, Миней, Житій Святыхъ и Святцевъ, будучи такимъ образомъ полнымъ выраженіемъ всѣхъ свѣдѣній древне-русскаго иконописца, литературныхъ и художественныхъ. Какъ на западѣ великіе художники стояли въ уровень съ современнымъ имъ просвѣщеньемъ и заявили свою дѣятельность столько же въ искусствѣ, сколько и въ литературѣ и наукѣ; такъ и наши древніе иконописцы стояли во главѣ просвѣщенныхъ людей древней Руси, что̀ они засвидѣтельствовали созданною ими художественно-литературною системою иконописнаго подлинника, изъ которой ясно видно, что относительно своего времени они были несравненно образованнѣе, нежели новѣйшіе русскіе художники относительно современнаго имъ состоянія просвѣщенія.

Подлинникъ никогда не былъ напечатанъ, а распространялся во множествѣ списковъ, составляя необходимую принадлежность каждой иконописной мастерской. Такъ было въ древней Руси, такъ осталось и доселѣ между сельскими иконописцами. Списки Подлинника, происходя отъ одного общаго источника и будучи согласны между собою въ общихъ основныхъ положеніяхъ, различаются только по большему или меньшему развитію и распространенію правилъ и свѣдѣній, потому что, съ теченіемъ времени, согласно практическимъ требованіямъ, малосложное и краткое руководство все болѣе и болѣе осложнялось, будучи время отъ времени дополняемо и измѣняемо самими мастерами, которые имъ пользовались: такъ что въ теченіе какихъ нибудь полутораста лѣтъ, отъ конца XVI-го, или отъ начала XVII в., и до начала XVIII-го измѣняющійся и развивающійся составъ подлинника служитъ прямымъ указателемъ историческаго хода самой иконописи (*).

Такъ какъ въ исторіи искусства теорія является тогда, когда, послѣ долгаго времени, сама художественная практика уже выработается въ надлежащей полнотѣ и созрѣетъ; то и наши Иконописные Подлинники не могли составиться раньше XVI вѣка, когда сосредоточеніе русской жизни въ Москвѣ дало возможность установиться броженію древнихъ элементовъ дотолѣ разрозненной Руси, и отнестись къ прожитой старинѣ сознательно, какъ къ предмету умственнаго наблюденія. Централизаціи государственныхъ силъ соотвѣтствуетъ въ исторіи просвѣщенія Руси собираніе въ одно цѣлое разрозненныхъ преданій русской старины. Только къ концу XV в. собраны были вмѣстѣ всѣ книги Ветхаго и Новаго Завѣта, и то еще не въ Москвѣ, а въ Новгородѣ, который тогда стоялъ во главѣ русскаго просвѣщенія. Только къ половинѣ XVI в., и тоже въ Новгородѣ, приведенъ былъ въ исполненіе громадный

(*) О литературныхъ и библіографическихъ подробностяхъ Подлинника по спискамъ гр. Строганова, гр. Уварова и иконописца Долотова см. во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ. Въ этой статьѣ для полноты обозрѣнія взято нѣсколько другихъ списковъ Подлинника, а именно: Погодина въ Публичн. библ. въ Петербургѣ; Большакова, Ундольскаго, Филимонова, мои.

національный планъ — собрать въ одно цѣлое всѣ житія византійскихъ и русскихъ святыхъ, и этотъ колоссальный памятникъ, извѣстный подъ именемъ Макарьевскихъ Четій-Миней, завѣщалъ усиливающейся Москвѣ, какъ свое лучшее наслѣдство, сходившій съ исторической сцены Новгородъ, вмѣстѣ съ своими древними иконами, церковными вратами и драгоцѣнною церковною утварью, которыя, какъ воинскую добычу, перевозили изъ покореннаго города къ себѣ въ Москву и въ окрестныя мѣстечки Московскіе завоеватели. Но и въ половинѣ XVI вѣка иконописный подлинникъ еще не былъ составленъ; что явствуетъ изъ приведенной выше статьи изъ Стоглава, въ которой по поводу церковной цензуры и источниковъ для иконописцевъ непремѣнно было бы упомянуто и объ этомъ столь важномъ руководствѣ. Напротивъ того Стоглавъ послужилъ причиною и поводомъ къ составленію Подлинника, почему и помѣщается въ видѣ предисловія къ этому послѣднему выше приведенная глава изъ Стоглава.

По существу русской иконописи — неукоснительно слѣдовать преданію, надобно полагать, что и до извѣстнаго намъ Подлинника, должны были существовать для иконописцевъ какія нибудь пособія и источники; потому что нельзя же было мастеру всякій разъ, какъ понадобится писать икону, дѣлать экскурсіи по разнымъ городамъ и монастырямъ, чтобъ копировать древніе образцы или съ ними соображаться. Свѣдѣнія о святыхъ и о праздникахъ онъ могъ почерпать изъ Житій Святыхъ и изъ разныхъ церковныхъ книгъ, и особенно изъ Прологовъ, расположенныхъ для удобства въ справкахъ по мѣсяцамъ и числамъ. Но кромѣ того, необходимо было имѣть подъ руками рисованные образцы, снятые на бумагу съ иконъ на деревѣ и на стѣнахъ, какъ съ русскихъ, такъ и съ греческихъ, которыя, безъ сомнѣнія, всякій разъ привозили съ собою греческіе мастера, когда были вызываемы на Русь. Эти снимки были не иное что, какъ лицевые Святцы, то есть, изображенія всего церковнаго круга, расположенныя по мѣсяцамъ и по днямъ. Для практическаго удобства при каждомъ изображеніи должны были помѣщаться объяснительныя надписи, содержащія въ себѣ краткія свѣдѣнія о праздникахъ и о святыхъ. Такъ какъ снимки эти писались сначала на пергаментѣ, а потомъ на бумагѣ, по большей части, безъ красокъ, одними контурами, или черными линіями, то въ подписяхъ кратко означались колера не только одежды, но и цвѣта лица и волосъ. Неизвѣстно, были ли такія лицевые подлинники на бумагѣ, въ полномъ своемъ составѣ въ XVI вѣкѣ, но отъ начала XVII-го они сохранились, какъ напримѣръ, въ рукописи, принадлежащей графу Строганову (*), а въ отдѣльныхъ листахъ, въ собраніяхъ гг. Забѣлина, Маковскаго, Филимонова, и, безъ сомнѣнія, у многихъ изъ современныхъ иконописцевъ.

Собственно такъ называемый Иконописный Подлиникъ, распространенный во множествѣ списковъ, состоитъ не изъ рисунковъ, а только изъ объяснительнаго текста, и потому можетъ быть названъ Толковымъ въ отличіе отъ Подлинника лицеваго, или отъ рисунковъ.

Этотъ-то Толковый Подлинникъ и составленъ въ слѣдстіе настоятельной потребности, впервые заявленной, какъ слѣдуетъ, въ Стоглавѣ. Въ основу подлинника были взяты святцы, то есть, какъ самый текстъ, или мѣсяцесловъ, такъ и соотвѣтствующіе тексту изображенія. Эта основа неизмѣнно проходитъ по всѣмъ спискамъ Полинника, и по краткимъ и по распространеннымъ, и именно этою-то календарною системою Русскій Подлинникъ существенно отличается отъ Подлинника Греческаго, извѣстнаго по редакціи, изданной Дидрономъ (**). Русскій Подлинникъ, слѣдуя Святцамъ, даже въ самомъ заглавіи своемъ означаетъ предѣлы годичнаго церковнаго цикла: „Послѣдованіе церковнаго пѣнія по уставу иже во Іерусалимѣ Святыя Лавры Преподобнаго Отца нашего Саввы: отъ мѣсяца Септемвріа до мѣсяца Августа“ — или: „Синаксарь праздникомъ Господскимъ и Богородичнымъ и избраннымъ святымъ великимъ, ино среднимъ и рядовымъ“ — или: „Книга, глаголемая Подлинникъ, сирѣчь, описаніе Господскимъ праздникомъ и всѣмъ святымъ, достовѣрное сказаніе, како воображаются и каковымъ образомъ и подобіемъ о всѣмъ свидѣтельствуетъ и извѣщаетъ ясно и подробну, отъ мѣсяца Сентеврія до мѣсяца Августа, по уставу иже въ Іерусалимѣ святыя Лавры преподобнаго и богоноснаго отца нашего Саввы освященнаго“—и за тѣмъ: „Мѣсяцъ Септемврій, имѣяй дней 30. Начало индикта, сирѣчь новаго лѣта, за еже въ таковый день внити Господу въ соборище Іудейское и вдатися

(*) Снимки см. во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ.
(**) Manuel d'Iconographie chrétienne. Paris. 1845.

ему книзѣ Исаіи Пророка“ — и потомъ въ послѣдовательномъ порядкѣ, день за день каждаго мѣсяца, описываются соотвѣтственно каждому числу мѣсяца иконописные сюжеты, то есть, святые и праздники.

Напротивъ того, Подлинникъ Греческій сочиненъ по условной системѣ нѣкоторымъ монахамъ Діонисіемъ изъ Фурны Аграфской, около того же времени, когда составился и Русскій Подлинникъ, то есть, къ началу XVII в. Какъ ученый компиляторъ, Діонисій располагаетъ иконописный матеріялъ въ такомъ порядкѣ, какой кажется ему удобнѣе для обозрѣнія. Начавъ литературнымъ посвященіемъ своего сочиненія имени Богородицы, и приличнымъ обращеніемъ къ читателю съ скромнымъ заявленіемъ о своемъ посильномъ трудѣ, авторъ излагаетъ его содержаніе въ трехъ частяхъ, существенно отличающихся одна отъ другой. Въ 1-й части содержатся свѣдѣнія техническія, имѣющія предметомъ переводъ копій съ оригиналовъ, заготовленіе досокъ для иконъ, золоченіе и составленіе красокъ. 2-я часть, самая важная для исторіи искусства, содержитъ въ себѣ описаніе всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ, но не въ календарномъ, а въ систематическомъ порядкѣ: сначала описываются Ветхозавѣтные сюжеты, начиная съ изображенія Девяти Ангельскихъ чиновъ, Низверженія Люцифера и Творенія Міра. Затѣмъ идутъ сюжеты Евангельскіе, начиная Благовѣщеніемъ и оканчивая Страстями Господними и Евангельскими притчами. Потомъ: Праздники Богородичные, 12 Апостоловъ, 4 Евангелиста, св. епископы, діаконы, Мученики, Пустынники, Мироносицы, 7 Вселенскихъ соборовъ и проч. Далѣе Чудеса главнѣйшихъ святыхъ, а именно: Архангела Михаила, Іоанна Предтечи, Апостоловъ Петра и Павла, Николая Угодника, Георгія Побѣдоносца, Екатерины Мученицы и св. Антонія. За тѣмъ слѣдуетъ любопытный эпизодъ, противорѣчащій общей системѣ автора. До сихъ поръ онъ неукоснительно слѣдовалъ своей богословской системѣ, но она оказалась слишкомъ общею и неудобною для распредѣленія по искусственнымъ рубрикамъ множества мучениковъ; потому, хотя въ общей системѣ Діонисій и помѣстилъ описаніе нѣкоторыхъ изъ нихъ, но, не справившись съ обширнымъ матеріаломъ, долженъ былъ присовокупить цѣлую главу о Мученикахъ же, въ календарномъ порядкѣ съ сентября по августъ. 2-я книга оканчивается изображеніями аллегорическими и поучительными, каковы: Житіе истиннаго инока, Лѣствица душевнаго спасенія и Путь къ Небу, Смерть Праведника и Грѣшника, и т. п. Книга 3-я имѣетъ предметомъ общую систему иконописныхъ сюжетовъ въ примѣненіи къ украшенію храма, то есть, какими сюжетами расписываются церковныя стѣны и своды. Сочиненіе Діонисія оканчивается отрывочными статьями о происхожденіи иконнаго писанія, объ образѣ и подобіи Іисуса Христа и Богородицы, и наконецъ о надписяхъ на иконахъ.

Основываясь на статьѣ Греческаго Подлинника о Мученикахъ, расположенной въ порядкѣ мѣсяцеслова, надобно полагать, что до сочиненія Діонисія могли ходить по рукамъ греческихъ мастеровъ иконописныя руководства двоякаго состава: одни содержали въ себѣ свѣдѣнія техническія и описанія иконописныхъ сюжетовъ, внѣ мѣсяцесловнаго порядка; другія же были расположены по мѣсяцеслову. Но такъ какъ нельзя было подъ эту систему святцевъ подвести все разнообразіе иконописныхъ сюжетовъ, то Діонисій предпочелъ другую, искусственную систему.

Что въ Греческомъ Подлинникѣ приведено въ стройный порядокъ, то въ подлинникахъ Русскихъ помѣщается отрывочно и случайно, какъ дополненіе къ мѣсяцесловной системѣ, а именно: техническія наставленія о размѣрѣ фигуръ, о золоченіи и раскрашиваньи, а также иконописные сюжеты, которые не были введены въ кругъ мѣсяцеслова, каковы: Праздники подвижныя, то есть, не входящія въ числа мѣсяцеслова: Воскресеніе Христово, Сошествіе Св. Духа и т. д., а также Страшный Судъ, Св. Софія, Сивиллы и древніе поэты и философы, лицевыя изображенія молитвъ, иконы на иконостасѣ и т. п.

Судя по Греческому Подлиннику, а также по дошедшимъ до насъ западнымъ художественнымъ руководствамъ ранней эпохи, каковы сочиненія: католическаго монаха Теофила XIII в. (*) и итальянца Ченнино Ченнини конца XIV-го (**) (по редакціи 1437 г.),—оказывается, что въ раннюю эпоху на западѣ, какъ и позднѣе на востокѣ, искусство не отдѣлялось строгими границами отъ ремесла. Какъ Діонисій начинаетъ свое руководство статьями чисто ремесленнаго содержанія; такъ и сочиненія Тео-

(*) Theophili presbyteri et monachi libri III seu diversarum artium schedula. Opera et studio Caroli de L'Escalopier. Парижъ и Лейпцигъ. 1843.

(**) Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini. Per cura di G. e C. Milanesi. Firenze. 1859.

фила и Ченнини имѣютъ предметомъ только ремесленную сторону производства. Сочиненіе Теофила состоитъ изъ трехъ частей. 1-я часть, имѣющая предметомъ живопись, вся посвящена техническимъ статьямъ о краскахъ, о письмѣ на деревѣ и на стѣнахъ, о золоченіи, о производствѣ миніатюръ въ книгахъ. 2-я часть содержитъ наставленія о стеклянномъ производствѣ, то есть, какъ изготовлять печи для этого предмета, какъ дѣлать окна и какъ ихъ расписывать — наставленія, относящіяся къ той цвѣтущей эпохѣ готическаго стиля, когда расписанныя стекла составляли существенную принадлежность храма. Въ этой же части между прочимъ помѣщены свѣдѣнія о финифти и о *Греческомъ* стеклѣ, употребляемомъ въ мозаикахъ (гл. XV). Наконецъ 3-я часть посвящена производству металлическому, изъ желѣза, мѣди, бронзы, золота и серебра, о басемныхъ и обронныхъ работахъ, о ніелло, о закрѣпленіи и впайкѣ въ металлы драгоцѣнныхъ камней, о томъ, какъ дѣлать церковные потиры, подсвѣщники, кадила и паникадила и другую металлическую утварь.

Ченнини, образованный уже въ школѣ Джіоттовской, будучи ученикомъ Аньёло-да-Таддео, сына Таддео-Гадди, извѣстнаго ученика Джіоттова, хотя имѣетъ уже ясныя понятія о необходимости для художника изучать природу, знаетъ свѣтло-тѣнь и перспективу, и свидѣтельствуетъ о значительномъ развитіи своего вкуса; но и его руководство преимущественно и собственно имѣетъ предметомъ одно техническое производство: о составленіи красокъ и ихъ употребленіи, о расписываньи не только церковныхъ стѣнъ, но и матерій, знаменъ, гербовъ, объ украшеніи шлемовъ и щитовъ, лошадиной збруи, даже о бѣлилахъ и румянахъ и притираньяхъ для дамъ. Посвящая свое сочиненіе собственно живописи, авторъ касается въ нѣсколькихъ статьяхъ и скульптуры, предлагая правила лѣпить рельефы и снимать скульптурные портреты, какъ грудные, такъ и въ полный ростъ.

Основываясь на сравненьи съ этими художественными руководствами, надобно полагать, что и въ нашихъ Подлинникахъ техническія наставленья о левкасѣ и олифѣ, о золоченьи, о краскахъ и т. п. входили уже въ его древнѣйшія редакціи, впрочемъ не иначе, какъ случайныя приложенія; такъ что по мѣрѣ распространенья Подлинника въ спискахъ, эта техническая часть иконописи, или сокращалась или и вовсе выбрасывалась, какъ дѣло коротко извѣстное въ каждой мастерской на практикѣ. (*) Такимъ образомъ нашъ Подлинникъ, при древнѣйшихъ основахъ церковнаго преданія, по своему мѣсяцесловному характеру, образовавшемуся въ связи съ исторіею церкви, представляетъ въ развитіи художественной теоріи явленіе позднѣйшее, нежели руководства Теофила и Ченнини, исключительно посвященныя техникѣ. Западные мастера заботятся только о производствѣ изящной формы; русскіе иконописцы стараются о приведеніи въ извѣстность всѣхъ иконописныхъ сюжетовъ цѣлаго годичнаго цикла; первые являются мастерами въ своихъ хорошо устроенныхъ мастерскихъ, снабженныхъ всѣми пособіями для многосложныхъ работъ и изъ стекла, и изъ камня, и глины, и изъ металловъ; послѣдніе, какъ богословы и археологи, соображаются съ преданьями церкви и опредѣляютъ *существо иконописнаго образа и подобія* изображаемыхъ сюжетовъ. Какъ на западѣ рано воспитанное вниманіе къ художественной техникѣ было залогомъ будущихъ успѣховъ въ послѣдовательномъ совершенствованьи искусства; такъ у насъ богословскіе интересы, предваривъ художественную технику, отодвигали ее на второй планъ, и тѣмъ способствовали коснѣнію русскаго искусства.

Вторая отличительная черта русскихъ Подлинниковъ отъ западныхъ руководствъ — это раннее обособленіе иконописи, отлученіе ея отъ прочихъ искусствъ, которое ведетъ свое начало отъ древнѣйшихъ церковныхъ преданій эпохи иконоборства, отдѣлившей живопись отъ скульптуры, и которое въ послѣдствіи на Руси усилилось за отсутствіемъ потребностей и средствъ къ монументальнымъ сооруженьямъ изъ камня, украшеннымъ всею роскошью формъ архитектурныхъ и скульптурныхъ. На западѣ, напротивъ того, мы уже видѣли въ XIII в. французскаго архитектора, который былъ вмѣстѣ и скульпторомъ и живописцемъ. Соотвѣтственно идеѣ о совокупности художественныхъ формъ живописи и скульптуры, составляющихъ нераздѣльные, живые члены одного архитектурнаго цѣлаго, такъ вводитъ своего ученика въ святилище искусства монахъ Теофилъ во вступленіи къ 3-ей части своего руководства: „Великій Пророкъ Давидъ, котораго, за простоту и духовное смиреніе, искони вѣ-

(*) Ровинскій въ своей исторіи рус. школъ икон., на стр. 75, неизвѣстно, на какомъ основаніи приписываетъ Погодинскій подлинникъ (въ С. Петерб. публ. библ. № 1930) съ техническими статьями, къ началу XVII и даже къ концу XVI в., тогда какъ въ немъ явны слѣды позднѣйшаго польскаго вліянія.

ковъ самъ Господь, по предопредѣленію въ своемъ предвѣдѣніи, избралъ въ своемъ сердцѣ и возвелъ въ цари своему любимому племени, утвердивъ его своимъ Духомъ Святымъ на благочестное и премудрое управленіе, оный Давидъ, со всѣмъ устремленіемъ ума своего предаваясь любви къ своему Создателю, между прочимъ изрекъ: *Господи, возлюбихъ благолѣпіе дому Твоего.* Мужъ, облеченный такимъ могуществомъ и глубиною разума, домомъ именуетъ обиталище небеснаго царства, въ которомъ самъ Господь въ неизреченной славѣ своей предсѣдаетъ ликоствующимъ чинамъ Ангельскимъ, и къ которому взываетъ Псалмопѣвецъ изъ глубины утробы своей: *едино просихъ отъ Господа, то взыщу: еже жити въ дому Господни вся дни живота моего*; или, возгорая желаніемъ того прибѣжища преданной души и чистаго сердца, гдѣ самъ Господь воистину пребываетъ, такъ онъ молитвословитъ: *Духъ правый обнови во утробѣ моей*: несомнѣнно, возревновалъ онъ объ украшеніи дома Господня внѣшняго, то есть, мѣста для молитвы. Однако сколько ни горѣлъ онъ усердіемъ быть строителемъ храма, но не сподобился того по причинѣ частаго пролитія крови, хотя и вражеской, и всѣ строительные запасы, золото, серебро, мѣдь и желѣзо завѣщалъ сыну своему Соломону. Онъ читалъ въ книгѣ Исхода, какъ Господь повелѣлъ Моисею соорудить скинію и поименно самъ избралъ мастеровъ, исполнивъ ихъ духа премудрости и разума и познанія для изобрѣтенія и воспроизведенія того дѣла въ золотѣ и серебрѣ и мѣди, въ драгоцѣнныхъ камняхъ и деревѣ и во всякомъ родѣ художества: и уразумѣлъ онъ въ благочестивомъ размышленіи, что Господу Богу угодно такое благолѣпіе, котораго созиданіе промышленіемъ и силою Духа Святаго самъ Онъ благоизволилъ предначертать, и отсюда увѣровалъ, что безъ Его наитія ни что не можетъ быть воспроизведено въ такомъ дѣлѣ. Потому, возлюбленный сынъ мой, не обинуясь уповай совершенною вѣрою, что Духъ Господень исполнилъ твое сердце, когда ты изукрасилъ Его святой домъ таковымъ благолѣпіемъ и разновидностью художества; и дабы не входилъ ты въ сомнѣніе, я изложу тебѣ во всей ясности, какъ проистекаетъ для тебя отъ семи даровъ Духа Святаго все, чему бы ты въ художествѣ ни учился, что бы ты ни помышлялъ и ни изобрѣталъ. Отъ Духа Премудрости ты познаешь, что все сотворенное происходитъ отъ Бога и безъ Него ничто же бысть. Отъ Духа Разума ты принялъ способность изобрѣтенія, въ какомъ порядкѣ, въ какой разновидности и въ какихъ измѣреніяхъ производить разные предметы художества. По Духу Совѣта ты не скроешь таланта, тебѣ отъ отъ Бога врученнаго, но, открыто передъ всѣми съ смиреніемъ работая и поучая, ты нелодно предъявишь его всѣмъ ищущимъ познать его. По Духу Силы ты стряхнешь съ себя коснѣніе лѣности, и все, что ни предпримешь, съ бодростью приведешь къ исполненію въ полной силѣ. По духу Познанія тебѣ дано отъ избытка сердца господствовать разумомъ (геніемъ), и съ полною увѣренностью преподать всему міру, чѣмъ ты изобилуешь въ совершенствѣ. По Духу Милосердія ты благочестиво соразмѣришь мзду за трудъ, что бы ты когда либо и сколько бы кому ни работалъ, да не обуяетъ тебя грѣхъ сребролюбія и алчности. По Духу Страха Божія ты усмотришь, что ничего не можешь ты совершить самъ по себѣ, безъ соизволенія Божія, но, вѣруя и исповѣдуя и вознося молитвы, ты возложишь на милосердіе Божіе все, что бы ты ни дѣлалъ и чтобы ни замышлялъ. Будучи одушевленъ залогомъ этихъ добродѣтелей, о возлюбленный сынъ мой, увѣренно вступишь ты въ домъ Божій и украсишь его благолѣпіемъ. Испестривши своды и стѣны разнымъ художествомъ, различными красками, ты представишь взору какъ бы видѣніе рая, веснующаго всякими цвѣтами, злачнаго травою и листвіемъ, и сподобляющаго вѣнцами по разнымъ чинамъ души праведниковъ, да возвеличатъ Творца въ Его твореніи взирающіе на твое дѣло и превознесутъ Его чудеса въ созданіи рукъ Его. И не знаетъ око человѣческое, на чемъ остановить взоръ свой. Взглянетъ ли на своды, они испещрены будто ковры; остановится ли на стѣнахъ — стѣны являютъ подобіе рая; погрузится ли въ обиліе свѣта, изливаемаго окнами — удивляется несказанной красотѣ стекла и разновидности драгоцѣнной работы. Да созерцаетъ благочестивая душа изображеніе Страстей Господнихъ, и придетъ въ сокрушеніе; да узритъ, сколько мученій своимъ тѣламъ претерпѣли Святые и какую мзду воспріяли на небѣ, и поревнуетъ о исправленіи своей жизни; да усмотритъ она, каковы радости въ небѣ и каковы мученія въ огнѣ адскомъ, и воспрянетъ надеждою ради своихъ добрыхъ дѣлъ и ужаснется за свои грѣхи. И такъ, воспрянь, добрый мужъ, счастливый передъ Богомъ и людьми въ этой жизни, счастливѣе того въ будущей, о ты, трудами и искусствомъ котораго бываетъ приносимо столько жертвъ Господу Богу, воспламенись отнынѣ вящею ревностью, и съ напряженіемъ

ума своего восполни своимъ художествомъ, чего еще не достаетъ между утварью дома Господня, безъ которой не могутъ быть совершаемы божественныя таинства и церковное служеніе, а именно: потиры, свѣщники, кадила, алавастры, ковши, раки святыхъ, кресты, оклады и другіе предметы, необходимые для церковнаго употребленія. Если пожелаешь все это работать, начинай слѣдующимъ порядкомъ".

Если мастеръ цвѣтущаго времени готическихъ сооруженій, введши своего ученика внутрь храма, посвящаетъ его въ таинства глубокой идеи дома Господня, и изъ общаго впечатлѣнія цѣлаго зданія извлекаетъ художественныя подробности, получающіе свое значеніе только въ цѣломъ архитектурномъ вмѣстилищѣ церковнаго служенія; то иконописецъ русскій, заботясь объ опредѣленіи иконописнаго цикла въ своемъ подлинникѣ, самый храмъ разсматриваетъ съ точки зрѣнія мѣсяцослова, разлагая общее впечатлѣніе архитектурнаго цѣлаго на иконописныя подробности, расположенныя по мѣсяцамъ и днямъ, и для того въ самомъ Храмѣ Святой Софіи въ Цареградѣ думаетъ онъ видѣть весь иконописный мѣсяцословъ, будто бы изображенный въ немъ въ триста шестидесяти придѣлахъ, во имя святаго на каждый день мѣсяца. Переходомъ отъ этого Византійскаго преданія VI-го в. къ позднѣйшимъ временамъ служитъ ему Менологій, или Мартирологій Императора Василія Македонянина, то есть, преданіе о какихъ-то лицевыхъ святцахъ, безъ сомнѣнія, имѣющее связь съ знаменитою Ватиканскою рукописью съ миніатюрами (989—1025) (*) и съ рукописью XI в. Синодальною, рисунки которой изданы Московскимъ Публичнымъ Музеемъ, преданіе, соотвѣтствующее столько же мѣсяцословной системѣ подлинника, сколько и характеру нашей иконописи, стремившейся въ своемъ развитіи къ миніатюрнымъ размѣрамъ.

Третья отличительная черта русскихъ подлинниковъ состоитъ въ опредѣленности религіознаго направленія, имѣющаго цѣлью ненарушимое сохраненіе преданія, поддерживаемое въ древней Руси всеобщимъ уваженіемъ къ священной старинѣ. Напротивъ того, руководства западныя, исключительно занятыя усовершенствованіемъ художественной техники и ея широкимъ развитіемъ въ приложеніи къ разнымъ отраслямъ искусства, или уже забываютъ древне-христіанскія преданія и не приписываютъ имъ особенной важности, или же съ намѣреніемъ вытѣсняютъ ихъ, какъ неизящную старину, называя ее Византійскимъ стилемъ. Монахъ Теофилъ подробно излагая наставленія о производствѣ разрисованныхъ стеколъ въ окнахъ готическихъ храмовъ (**), вовсе не касается церковныхъ сюжетовъ, на стеклахъ писанныхъ, между тѣмъ, какъ этотъ предметъ имѣетъ особенную важность въ исторіи развитія христіанскихъ идей въ живописи. Кое-гдѣ, правда, приводитъ онъ драгоцѣнныя данныя для Христіанской Археологіи, но мимоходомъ, не придавая имъ особенной важности, между техническими подробностями самаго производства работъ; какъ напримѣръ, объ изображеніи на кадилахъ четырехъ Райскихъ рѣкъ въ видѣ человѣческихъ фигуръ съ урнами, о символикѣ двѣнадцати оконъ, украшающихъ эту утварь, и о соотвѣтствіи двѣнадцати драгоцѣнныхъ камней двѣнадцати апостоламъ (***). Ченнини, гордясь тѣмъ, что образовался въ школѣ Джіотто, въ самомъ началѣ своего сочиненія ставитъ на видъ, что этотъ великій художникъ претворилъ живопись изъ греческой въ латинскую и обновилъ ее (****), то есть, далъ ей такое направленіе, по которому она безпрепятственно могла развиваться и идти впередъ. Соотвѣтственно этому новому направленію, итальянское руководство, сверхъ изученія образцовъ лучшихъ мастеровъ, рекомендуетъ живописцамъ уже копированье съ натуры: „возьми во вниманіе, что самое совершеннѣйшее руководство, какое только возможно, и лучшее кормило — это тріумфальныя врата копированія съ натуры (по вычурному выраженію итальянскаго живописца XIV в.). Оно выше всѣхъ другихъ образцовъ, и смѣло ввѣряйся ему, и особенно, когда почувствуешь въ себѣ охоту дѣлать рисунки. Не пропускай дня безъ того, чтобъ чего нибудь не срисовать, хотя бы какую малость, и это принесетъ тебѣ великую пользу" (†).

Напротивъ того, Русскій подлинникъ, не расчитывая на успѣхи въ будущемъ, и не догадываясь о пособіяхъ натуры для искусства, свои образцы видитъ въ отдаленномъ прошедшемъ. Онъ гордится

(*) См. мои Очерки. II, 344.
(**) Кн. II, гл. XVII—XXI.
(***) Кн. III, гл. LIX и LX.
(****) Cennini, гл. I.
(†) Гл. XXVIII.

своею связью со временами Юстиніана, соорудившаго въ VI в. Святую Софію Константинопольскую, и съ уваженіемъ относится о позднѣйшей иконописи Аѳонской. Какъ Ченнини вмѣняетъ въ заслугу главѣ своей школы національное стремленіе къ созданію живописи латинской, то есть, не только католической, но и итальянской; такъ и наши подлинники, съ тѣмъ же національнымъ сознаніемъ. стоятъ за Византію, возводя къ ней свое родное, русское. Для Итальянца — латинское или итальянское однозначительно съ обновленіемъ и развитіемъ впередъ; для Русскаго Подлинника — Византійское есть совокупность тѣхъ первобытныхъ преданій, которыя во всей чистотѣ стремится сохранить это руководство въ назиданіе русскимъ мастерамъ.

Эти преданія состоятъ въ слѣдующемъ: во первыхъ, писать подобія священныхъ личностей въ томъ отличительномъ характерѣ, какъ это завѣщано въ писаніяхъ и на древнѣйшихъ иконахъ, то есть, относительно возраста и стана цѣлой фигуры, оклада лица, глазъ, волосъ на головѣ, бороды взрослыхъ и старыхъ мужскихъ фигуръ, а также относительно одежды и другихъ отличительныхъ подробностей, завѣщанныхъ преданіемъ (*). Во вторыхъ, писать праздники и другія священныя событія такъ, какъ принято искони; такъ что въ этомъ отношеніи Русскіе Подлинники предлагаютъ подробности, по большей части согласныя съ древнѣйшими памятниками искусствъ не только Византійскаго, но и вообще древне-христіанскаго. Напримѣръ:

Благовѣщеніе. Съ древнѣйшихъ временъ изображалось это событіе въ трехъ моментахъ: Благовѣщеніе на колодцѣ, Благовѣщеніе съ веретеномъ и Благовѣщеніе во храминѣ, иногда за чтеніемъ Св. Писанія. Въ новѣйшее время первые два сюжета принято называть *Предблаговѣщеньемъ* въ отличіе отъ послѣдняго, которому собственно даютъ названіе Благовѣщенія. Въ этомъ послѣднемъ сюжетѣ Богородица или сидитъ—по самымъ древнѣйшимъ переводамъ, какъ напримѣръ на мозаикѣ Либеріевой V в., или стоитъ — по менѣе древнимъ (**). Благовѣщеніе на колодцѣ изображено между другими сюжетами на диптихѣ VI в., сохранившемся на окладѣ Евангелія Миланскаго собора, въ ризницѣ (***); Богородица съ веретеномъ или съ пряжею — на Византійскихъ миніатюрахъ и мозаикахъ отъ IX в. и позднѣе, а также на мозаикѣ въ Кіево-Софійскомъ Соборѣ (****). На лѣвой створкѣ складней иконы Богородицы Петровской, не позднѣе 1520 г., въ Сергіевой Троицкой ризницѣ (№ 116) изображены два момента Благовѣщенія: вопервыхъ, на колодцѣ, то есть, Богородица стоитъ у насто ящаго колодца въ античной формѣ урны, и, черпая воду, обращается назадъ къ Архангелу; и во вторыхъ — Благовѣщеніе въ храмѣ, гдѣ Богородица представлена сидящею. Также сидитъ она передъ Архангеломъ въ изображеніи Благовѣщенія на металлическихъ вратахъ Суздальскаго Собора Рождества Богородицы. По Большаковскому списку Подлинника XVII в., съ приложеніемъ лицевыхъ изображеній, значится такъ: „Архангелъ Гавріилъ пришедъ, стоитъ предъ полатами; потомъ въ самыхъ полатахъ. На немъ риза багряная, свѣтлая, исподъ лазорь. Богородица стоитъ или сидитъ; а вверху Саваоѳъ; отъ него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. А иногда пишется: Богородица стоитъ на колодцѣ въ горахъ, а позади полаты; а въ тѣ поры Ангелъ, слетая сверху, благовѣститъ Богородицѣ, а она оглянулася. *Ато есть сущее Благовѣщеніе*. На Гавріилѣ риза баканъ, дичь, исподъ лазорь; полата вохра; у Богородицы въ правой рукѣ шолкъ, въ лѣвой веретено. Между палатами городъ Кіевъ. Архангелъ съ скипетромъ". На Миланскомъ диптихѣ вмѣсто колодца представленъ источникъ, свергающійся съ горы. Богородица стала на колѣни, чтобъ удобнѣе почерпнуть воды, и, согласно нашему подлиннику, оглядывается на благовѣствующаго Архангела. Любопытенъ въ Подлинникѣ анахронизмъ въ помѣщеніи Кіева позади Богородицы, можетъ быть, указывающій на Кіевскій переводъ этого изображенія, и во всякомъ случаѣ характеризующій національное чувство наивнаго благочестія нашихъ предковъ.

Рождество Іисуса Христа. По тому же подлиннику: „Три ангела зрятъ на звѣзду, у передняго риза багряная, а у двухъ другихъ бакановая. Ангелъ благовѣститъ пастырю: риза киноварь, исподъ

(*) Примѣры смотри во 2-мъ т. моихъ Очерковъ.

(**) См. Графа Уварова объ одномъ древнемъ диптихѣ, въ 1-мъ выпускѣ Древностей, издаваемыхъ Московскимъ Археологическимъ Обществомъ.

(***) Снимокъ съ этого памятника см. ниже въ гл. III, подъ рубрикою *Диптихи*.

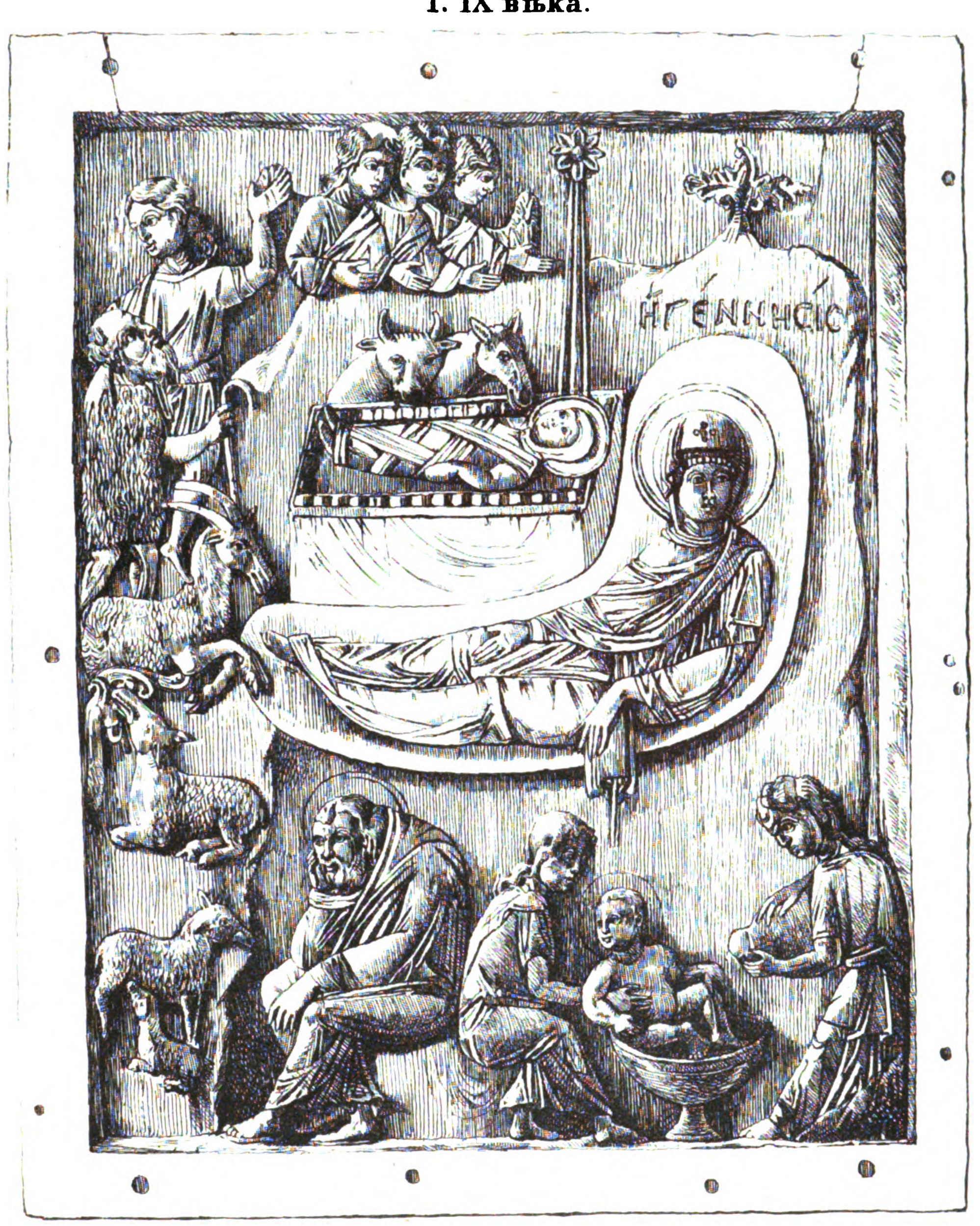
(****) Сементовскаго, Кіевъ. 1864 г. стр. 87.

лазорь; на пастухѣ риза баканъ. Пречистая лежитъ у вертепа: риза багоръ. Младенецъ Спаситель лежитъ въ ясляхъ, повитый: ясли вохра, вертепъ черный, а въ него глядитъ конь, до половины, съ другой стороны корова, тоже до половины. Надъ вертепомъ три ангела. Гора вохра съ бѣлиломъ. Съ правой стороны волхвы поклонились. Ихъ трое: одинъ старъ, борода Власіева, въ шапкѣ, риза празелень, исподъ киноварь; другой среднихъ лѣтъ, борода Косьмина, въ шапкѣ же, риза киноварь, исподъ дичь; третій молодъ, какъ Георгій, тоже въ шапкѣ, риза багоръ, исподъ дичь, лазорь; а всѣ по сосуду держатъ въ рукахъ. Подъ ними гора — вохра, а въ горѣ вертепъ, а въ вертепѣ сидитъ Іосифъ-Обручникъ на камнѣ: сѣдой, борода Апостола Петра: риза празелень, исподъ баканъ; одною рукою закрылся, а другою подперся. А передъ нимъ стоитъ пастырь, сѣдой, борода Іоанна Богослова, плѣшивъ, риза—козлятина мохната, лазорь съ черниломъ, въ одной рукѣ три костыля, а другую протянулъ къ Іосифу. За нимъ пастырь молодой, риза киноварь, а гонитъ козъ и козловъ, черныхъ и бѣлыхъ и полосатыхъ. Гора вохра; у подолія горы сидитъ баба Соломея: риза спущена до пояса, исподъ бѣлило, руки голы; одною рукою держитъ обнаженнаго Христа, а другую въ купѣль омочила; дѣвица наливаетъ въ купѣль воду сосудомъ; риза киноварь, исподъ лазорь". Если мы будемъ сличать это подробное описаніе сюжета, довольно осложненнаго эпизодами, съ памятниками древнѣйшими; то должны будемъ довольствоваться сходствомъ по отдѣльнымъ частямъ, и тѣмъ болѣе потому, что къ Рождеству нашихъ подлинниковъ присовокупленъ отдѣльный сюжетъ — Поклоненіе волхвовъ, который еще въ X в. не входилъ въ икону Рождества, что явствуетъ изъ Менологія Импетатора Василія (989—1025 г.), въ которомъ подъ 25 числомъ Декабра помѣщены на отдѣльныхъ миніатюрахъ, на одной Рождество, на другой — Поклоненіе волхвовъ. Впрочемъ уже самое пріуроченіе этого послѣдняго сюжета ко дню Рождества Христова послужило въ послѣдствіи поводомъ къ совокупленію обоихъ сюжетовъ на одной иконѣ, что и встрѣчается уже на мозаикахъ XII в., какъ сейчасъ увидимъ.— Восходя къ древнѣйшей эпохѣ, встрѣчаемъ изображеніе Рождества въ самомъ малосложномъ видѣ, какъ напр. въ томъ же Миланскомъ диптихѣ VI в.: Христосъ въ ясляхъ, позади оселъ и быкъ, по сторонамъ сидятъ Богородица и Іосифъ. Касательно Богородицы надобно замѣтить, что она издревле изображалась двояко, или сидящею, или лежащею. Къ VI в. относится одна полукруглая камея, на которой, согласно нашему подлиннику, Богородица изображена лежащею; съ одной стороны сидитъ Іосифъ, съ другой идутъ волхвы (*). По исправленной позднѣйшей редакціи, и нашъ подлинникъ, какъ увидимъ ниже, представляетъ Богородицу сидящею, находя неприличнымъ изображать ее съ намекомъ на болѣзненное состояніе родильницы. Касательно вертепа существовало тоже два мнѣнія. По одному, вертепъ — это пещера, вырытая или образовавшаяся въ горѣ, по другому — это ветхій навѣсъ, служившій хлѣвомъ для домашняго скота. Уже въ VI в. искусство раздѣлилось по этимъ двумъ мнѣніямъ: на Миланскомъ диптихѣ Христосъ въ ясляхъ подъ навѣсомъ хлѣва; на камеѣ навѣса не видать. Наши Подлинники держатся того мнѣнія, что Христу приличнѣе было родиться въ вертепѣ, какъ бы нерукотворно образовавшемся въ горѣ. Такъ же изображается эта подробность на миніатюрѣ въ Менологіи Императора Василія, только Богородица сидитъ; но вообще вся эта миніатюра представляетъ замѣчательное сходство съ описаніемъ въ нашемъ подлинникѣ. Тѣ же три ангела, тотъ же старикъ пастухъ въ мохнатой козлятинѣ, таже поза сидящаго Іосифа, подпершаго голову рукою, таже Соломея, только нѣтъ ея подруги дѣвицы, которую впрочемъ ожидаетъ стоящій возлѣ купѣли сосудъ (**). Изъ древнихъ памятниковъ Византійскаго искусства особенно близка къ нашему подлиннику приложенная здѣсь, подъ № 1, въ снимкѣ съ фотографической копіи, середняя часть диптиха, изъ слоновой кости, IX или X в., хранящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ. Незначительная разность состоитъ только въ томъ, что старикъ въ мохнатой козлятинѣ не стоитъ передъ Іосифомъ, какъ въ Подлинникѣ, а, опираясь на костыль идетъ, ведомый юношескою фигурою. Чтобы показать наглядно, какъ однажды установившійся сюжетъ удерживается въ церковномъ искусствѣ въ теченіе столѣтій, здѣсь же подъ № 2, преложенъ снимокъ съ одного изъ изображеній, на металлическихъ вратахъ базилики Св. Павла въ Римѣ, дѣланныхъ въ XI в. въ Цареградѣ, а подъ № 3, изъ рисунковъ, украшающихъ металли-

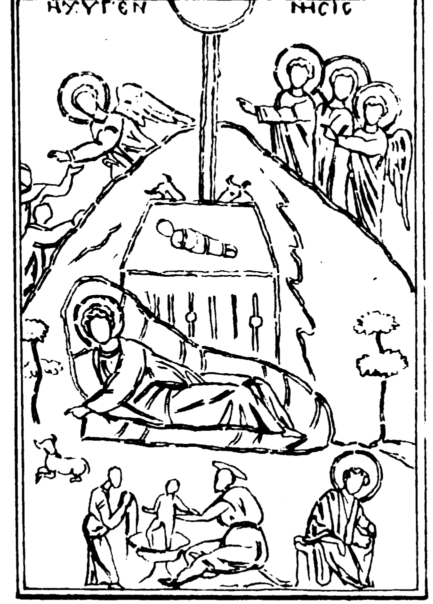
(*) Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. 1865. Стр. 431.

(**) Seroux D'Agincourt, Histoire de l'art. V, pl. 33.—Albani, Menolog. Graecorum. 1727 г. Подъ 25 декабря.

1. IX вѣка.



2. XI вѣка.



3. XII-XIV вѣка.

Рис. на камнѣ Ив. Барсовъ.

Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

ческія же врата Суздальскаго собора Рождества Богородицы, XIII в. (*). Съ переводомъ русскихъ подлинниковъ согласуются византійскія мозаики XII в. въ Сициліи, такъ что съ Рождествомъ соединено и Поклоненіе волхвовъ, именно въ Дворцовой капеллѣ, гдѣ волхвы изображены ѣдущими, но Богородица сидитъ у яслей, а въ Соборѣ Монреаля — Богородица лежитъ, но волхвовъ нѣтъ.

Въ такой же мѣрѣ можно бы доказать сличеніемъ съ древнѣйшими памятниками первобытность и всѣхъ другихъ редакцій праздниковъ, описанныхъ въ нашихъ подлинникахъ, но тогда эта статья превратилась бы въ иконописный подлинникъ. Достаточно будетъ присовокупить, что Греческій подлинникъ Діонисія, изданный Дидрономъ, предлагаетъ не только значительныя отклоненія отъ нашихъ, но и очевидныя подновленія. Такъ въ Благовѣщеніи принята въ немъ только одна редакція, именно Богородица съ веретеномъ; а въ Рождествѣ, хотя упомянуты пастухи и волхвы, но нѣтъ ни старика въ мохнатой кожѣ, ни Соломеи съ купелью. Богородица и Іосифъ стоятъ на колѣняхъ передъ Іисусомъ лежащимъ въ ясляхъ. Іосифъ скрестилъ руки на груди. Впрочемъ, согласно русскимъ преданьямъ, событіе совершается въ пещерѣ, а не въ хлѣву (**).

Если и этотъ значительно позднѣйшій и во многомъ недостаточный подлинникъ Греческій Западные археологи такъ высоко ставятъ въ разсужденіи первобытности иконописныхъ преданій; то какой богатый матеріалъ они могли бы извлечь изъ подлинниковъ русскихъ для опредѣленія сюжетовъ христіанскаго искусства самыхъ древнихъ временъ! Именно въ этомъ-то и состоитъ высокое достоинство нашей иконописи, что она даже въ XVII в. не только не забыла основныхъ своихъ преданій, но, собирая и обработывая ихъ въ Подлинникѣ, сохранила во всей чистотѣ. Будучи недостаточна и погрѣшительна собственно въ художественномъ отношеніи, она сознала свою силу въ отношеніи мысли и преданія, и свои небогатыя внѣшнія формы очертаній и красокъ перевела на слова въ толковыхъ текстахъ Подлинника: такъ что въ этомъ смыслѣ Иконописный Подлинникъ можно назвать высшимъ проявленіемъ историческаго развитія нашей иконописи, шедшей всегда болѣе по пути преданія и мысли, нежели совершенствованья художественной формы.

Такъ какъ въ исторіи самой иконописи русской не могли образоваться художественныя личности (хотя и дошло до насъ много именъ иконописцевъ); то и подлинникъ, кромѣ преданія, не знаетъ и не хочетъ знать личнаго авторитета въ дѣлѣ иконописанія. Не ссылаясь ни на какую художественную знаменитость, онъ безпрекословно повелѣваетъ мастеру писать икону такъ-то и такъ-то; иногда прибавляетъ: а индѣ писано такъ-то; или: можно писать и такъ-то.

Какъ сама иконопись русская шла своимъ ровнымъ путемъ, не подчиняясь личному вліянію отдѣльныхъ художниковъ; такъ и Подлинникъ обязанъ своимъ происхожденіемъ и развитіемъ совокупной дѣятельности иконописцевъ. Только время отъ времени какой нибудь писецъ собиралъ въ одно цѣлое или приводилъ въ порядокъ накопившіеся по разнымъ рукописямъ матеріалы. Нѣкоторыя изъ рукописей указываютъ на **1658** годъ, другія на **1687** г., (*) какъ на время составленія одной изъ такихъ редакцій. Въ теченіе всего XVII в. расходясь во множествѣ рукописей по мастерскимъ, иконописные Подлинники потерпѣли значительныя измѣненія въ подробностяхъ, хотя и оставались вѣрны основнымъ началамъ и въ нихъ между собою сходствовали. Главнѣйшія видоизмѣненія въ исторіи Русскаго Подлинника оказались въ слѣдующемъ:

1) Такъ какъ Толковые Подлинники произошли отъ лицевыхъ; то древнѣйшіе тексты, имѣвшіе своимъ назначеніемъ сопровождать рисунки, отличаются краткостью: такъ что тѣ описанія въ Толковыхъ Подлинникахъ, которыя касаются только колорита одѣяній, обязаны своимъ происхожденіемъ очевидно надписямъ на Подлинникахъ лицевыхъ, состоявшихъ въ рисункахъ нераскрашенныхъ. Таково напримѣръ описаніе Преображенія (6 авг.) въ краткомъ Филимоновскомъ Подлинникѣ: „На Ильѣ риза празелень, на Моисеѣ багоръ; подъ Спасомъ гора празелень; подъ Ильею и Моисеемъ гора вохра съ бѣлилами и киноварь; на Іоаннѣ риза багоръ, на Іаковѣ риза празелень, на Петрѣ вохра". И только.— Иные сюжеты вовсе не описываются, или потому что признаются общеизвѣстными, или потому что

(*) № 2-й изъ Даженкура, I, Sculpt. pl. 13; № 3 съ снимка, сдѣланнаго въ Строгоновск. школѣ рисованія.
(**) Manuel d'Iconogr. Chrét. стр. 153—157.
(***) Въ моихъ Очеркахъ, II, 345.—Подлинникъ Ундольскаго, № 130.

составъ ихъ очевиденъ изъ рисунка въ Подлинникѣ Лицевомъ. Напримѣръ, подъ 6 декабря, о Николаѣ Угодникѣ, по краткому Филимоновскому Подлиннику: „Николае образомъ и брадою всѣмъ знаемъ есть, риза багоръ, пробѣлъ лазорь, исподъ лазорь съ бѣлилами". По моему краткому: „Образомъ сѣдъ, браду имѣя притугу круглу" — и только. Но по подробному съ Лицевыми святцами изображенъ уже полный иконописный типъ, согласный съ вышеприложеннымъ снимкомъ съ древней иконы: „сѣдъ, борода невеличка, курчевата, взлызъ, плѣшатъ, на плеши мало кудерцевъ; риза багоръ пробѣленъ лазоремъ, исподъ набѣло лазорь; въ одной рукѣ Евангеліе, другою благословляетъ". — Не находя нужнымъ входить въ описаніе иконописныхъ типовъ, древнѣйшей редакціи Толковый Подлинникъ ограничивается или краткимъ мѣсяцесловнымъ указаніемъ или историческими данными, не входя въ описаніе самой иконы. Для примѣра беру выше приведенное описаніе Рождества І. Х., заимствованное изъ подлинника болѣе развитаго, по редакціи позднѣйшей. Въ древнѣйшихъ редакціяхъ это событіе или только означается мѣсяцесловно какъ напримѣръ, по рукописи г. Филимонова: „Рождество еже во плоти Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Родися плотію на земли Господь нашъ Іисусъ Христосъ въ лѣто 5505" (вм. 5508)—и только; или какъ въ моей рукописи, предлагаются одни историческія данныя, безъ иконописныхъ подробностей: „Еже по плоти Рождество Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Бысть въ лѣто 5500 (sic), егда исполнившимся 9 мѣсяцемъ отъ безсѣменнаго зачатія его, изыде повелѣніе отъ Кесаря Августа написати всю вселенную, и посланъ бысть Киринеи во Іерусалимъ и въ Виѳлеемскіе предѣлы сотворити написаніе. Взыде Іосифъ Хранитель Богородицы и съ нею, еже написатися въ Виѳлеемѣ. И хотяше родити Дѣвица, и не обрѣташе храмины множества ради людей, и вниде во убогій вертепъ и тамо роди нетлѣнно Господа нашего Іисуса Христа, и пови его яко младенца всяческихъ содѣтеля, и положи его въ безсловесныхъ яслѣхъ, иже хотящаго насъ избавити отъ безсловесія". Въ Погодинскомъ Подлинникѣ XVII в. (въ С. Петерб. Публичн. библ. № 1930) Рождество описано довольно подробно, съ волхвами, съ бабою (Соломеею) и дѣвицею, занятыми умовеніемъ Младенца-Христа, съ пастухомъ съ трубою, но безъ характеристической одежды — мохнатой козлятины. Что же касается до многихъ другихъ праздниковъ, то они означены самыми краткими мѣсяцесловными оглавленіями; напр. подъ 25 марта: „Благовѣщеніе Пресвятой Владычицы нашей Богородицы Приснодѣвы Маріи. Гавріилъ риза багоръ дичь"—и только. Подъ 15 авг. „Успеніе Пресв. Владычицы нашей Богородицы и Приснодѣвы Маріи" — и только. — Такимъ образомъ, согласно своей мѣсяцословной системѣ, Подлинникъ въ древнѣйшихъ редакціяхъ ограничивается иногда одними только мѣсяцословными извѣстіями.

2) Краткія иконописныя свѣдѣнія раннихъ подлинниковъ стали распространяться подробностями въ позднѣйшихъ. Напримѣръ, подъ 24 ноября, о Великомученицѣ Екатеринѣ: по моему краткому подлиннику: „Святыя Великомученицы Екатерины. Пострада въ лѣто 5804: риза лазорь, исподъ баканъ, въ десницѣ крестъ". По краткому г-на Филимонова: „На Екатеринѣ риза лазорь, исподъ баканъ, въ правой крестъ, лѣвая молебна, персты вверхъ". По позднѣйшимъ редакціямъ: „на головѣ вѣнецъ царской, власы просты, аки у дѣвицы, риза лазорь, исподъ киноварь. Бармы царскія до подола, и на плечахъ, и на рукахъ; рукава широки. Въ правой рукѣ крестъ, а въ лѣвой свитокъ, а въ немъ пишетъ: Господи Боже, услыши мене, даждь поминающимъ имя Екатерину отпущеніе грѣховъ и въ часъ исхода его, проводи его съ миромъ, и даждь ему мѣсто покойно".

3) Въ описаніи одной и той же иконы, одного и того перевода ея, или одной и той же редакціи, Подлинники могли различествовать по различному способу описанія и по различію точекъ зрѣнія описывавшаго. Мы уже видѣли различіе подлинниковъ въ описаніи Рождества Христова. Кромѣ приведеннаго выше подробнаго описанія, сличеннаго съ древнѣйшими памятниками, встрѣчается въ подлинникахъ не поздней редакціи и другое столь же подробное описаніе, вообще сходное по предмету описанія, но различное по точкѣ зрѣнія описывавшаго. А именно, въ одномъ изъ моихъ подлинниковъ: „Три Ангела Господня зрятъ на звѣзду: переднему риза лазорь, второму баканъ, третьему празелень; а четвертый ангелъ Господень пастырю благовѣститъ: риза на немъ киноварь, исподъ лазорь; на пастухѣ риза баканъ. Волсви принесоша ему дары: на старомъ волсвѣ риза вохра съ бѣлилы, на второмъ риза лазорь, исподъ баканъ, на третьемъ киноварь, исподъ празелень. *Колпаки на нихъ аки на тріехъ отрокахъ* (то есть, фригійскія шапочки, подробность, согласная съ древне-христіянскими и

древними Византійскими изображеньями). На другой сторонѣ вельми наклоненъ ангелъ Господень, рукою благословляетъ пастыря: риза киноварь, исподъ лазорь; а подъ нимъ стоитъ пастырь *съ трубою* (какъ въ Погодинскомъ Подлинникѣ): риза на немъ баканъ пробѣлена лазорью. А Богородица и съ своимъ Предвѣчнымъ Младенцемъ. А подъ Богородицею стоитъ дѣвица наклонна, льетъ воду кувшинцемъ въ сосудъ, а руки у нея по локти голы, а на ней риза празелень. Предъ нею сидитъ баба Соломея, а у нея на колѣняхъ (пропущено: вѣроятно, Христосъ Младенецъ); а сидитъ на стулѣ баба, на ней риза баканъ, лазорью пробѣлена, исподъ — срачица до поясу; на головѣ куколь съ празеленью. А противъ бабы сидитъ Іосифъ на камени, а противъ него стоитъ пастырь, старъ, во овчей власеницѣ съ посошкомъ, а посошокъ суковатъ. Плѣшивъ". — Еще примѣръ: выше было указано, какъ описаніе Преображенія сначала вошло въ Толковый Подлинникъ съ надписи подлинника Лицеваго. Это краткое описаніе, конечно, не могло удовлетворить иконописцевъ, и потому они стали означать подробнѣе все это событіе, и тогда, какъ по взгляду на сюжетъ, такъ и по способу описанія, Подлинники естественно должны были между собою разойтись, хотя въ сущности предмета и сходствовали. Такъ въ однихъ спискахъ, какъ въ моемъ краткомъ, значится: „Спасъ стоитъ на горѣ, гора празелень бѣла, ризы на Спасѣ бѣлы, и около Спаса бѣло. Съ правой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, сѣдъ, волосы съ ушей, косматые, борода густая косматая, риза празелень, молебенъ ко Спасу. По другую сторону Спаса стоитъ Моисей, русъ, плѣшивъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза баканъ, исподъ лазорь, молебенъ ко Спасу, въ рукахъ скрижали; а подъ Ильею и Моисеемъ гора санкиръ свѣтелъ. Изъ за той горы Апостолы ницъ лежатъ, на горѣ пали, скорчились. Подъ Спасомъ Апостолъ и Евангелистъ Іоаннъ Богословъ, младъ, кудреватъ, риза баканъ, исподъ лазорь. По правую сторону Іоанна подъ Ильею Петръ Апостолъ, риза вохра, исподъ лазорь, палъ на горѣ, а смотритъ на Спаса; а по другую сторону Іоанна братъ его Іаковъ, русъ, борода какъ у Космы Безсребренника, риза празелень, исподъ лазорь". Въ другихъ спискахъ, какъ въ подробномъ Филимоновскомъ, обращено вниманіе на положеніе Апостоловъ, павшихъ на горѣ, именно: „Спасъ въ облакѣ, одѣяніе бѣлое, рукою благословляетъ, въ другой свитокъ. Съ лѣвой стороны Спаса стоитъ Илія Пророкъ, смотритъ на Спаса, съ другой стороны Моисей, въ рукахъ у него скрижали каменныя, какъ книжка. Петръ подъ горою лежитъ, Іоаннъ на камнѣ палъ, а смотритъ вверхъ, Іаковъ головою о земь, а ноги вверхъ, закрылъ рукою лицо свое. На Иліи риза празелень, на Моисеѣ багоръ, на Іаковѣ празелень, на Петрѣ вохра, на Іоаннѣ киноварь".

4) Различія переводовъ, или редакцій иконъ, внесли новыя разности въ списки Подлинниковъ. Такъ, подъ 16 авг., Перенесеніе отъ Едеса въ Царьградъ Нерукотвореннаго Образа Іисуса Христа, въ краткихъ Подлинникахъ, какъ въ Погодинскомъ XVII в. (№ 1930) и въ моемъ, описано только по одному переводу, а именно: „Ангелъ Господень держитъ на убрусѣ Нерукотворенный образъ обѣими руками противъ грудей; на ангелѣ риза баканъ, исподъ лазорь". Въ другихъ спискахъ, какъ въ подлинникѣ Большакова съ лицевыми изображеньями и въ подробномъ Филимоновскомъ, на первомъ планѣ редакція съ царемъ Авгаремъ, и при томъ въ двухъ видахъ, и потомъ уже редакція съ Ангеломъ. А именно: „Апостолъ младъ, держитъ убрусъ съ изображеніемъ Спаса. Передъ нимъ стоитъ царь въ вѣнцѣ, сѣдъ, какъ Давидъ Пророкъ, рукою крестится. За нимъ одръ и постеля, а за одромъ стоятъ князья и бояре, два старые, а третій молодой. За ними царица, какъ Елена. За Апостоломъ стоитъ Святитель съ книгою, какъ Власій; за нимъ три попа, русые, средній молодой, а за ними городъ, въ городѣ церковь и большая палата о трехъ каморахъ. Нѣкоторые же пишутъ у царя Авгаря въ правой рукѣ свитокъ, а въ немъ писано: Божіе видѣніе, божественное чудо; а въ лѣвой рукѣ другой, а въ немъ писано: Христе Боже, иже на тя надѣяйся не отщетится никогда же. А индѣ пишутъ: Ангелъ Господень держитъ на убрусѣ Спасовъ образъ нерукотворенный, а на Ангелѣ риза баканъ, исподъ лазорь". — Слѣдующій примѣръ въ описаніи *Іоанна Постника* (2-го сент.) даетъ ясное понятіе о постепенномъ осложненіи подлинника, и въ слѣдствіи того о внесеніи въ него разнорѣчій. По краткому Подлиннику Филимоновскому и Погодинскому (№ 1930): „Іоаннъ образомъ и ризою, какъ Василій Кесарійскій, бородою покороче". Въ моемъ краткомъ: „сѣдъ, борода менѣе Аѳанасьевой, волосы съ ушей; а индѣ пишется: образомъ и ризою, какъ Василій Великій, борода покороче". Въ подробномъ Большаковскомъ, съ лицевыми святцами: „сѣдъ, борода Сергія Радонежскаго; а индѣ пишется:

русъ, борода съ Васильеву Кесарійскаго, покороче; риза бѣлая крещатая, а индѣ пишется преподобническія". Сравненіе одного и того же подобія съ разными иконописными типами, то съ Василіемъ Кесарійскимъ, то съ Аѳанасіемъ Александрійскимъ, то съ Сергіемъ Радонежскимъ, ясно указываетъ, какъ развивались наши Подлинники по различію воззрѣній составителей (*). Эти различія естественно должны были привести къ противорѣчіямъ, которыя замѣчены были старинными иконописцами въ Подлинникѣ уже въ концѣ XVII в.

5) Кромѣ этого, такъ сказать внутренняго развитія нашихъ Подлинниковъ, состоявшаго въ болѣе или менѣе подробномъ описаніи одного и того же сюжета, по одной или по разнымъ редакціямъ, эти руководства осложнялись извнѣ, то есть, умноженіемъ самыхъ статей иконописнаго мѣсяцослова, посредствомъ внесенія въ него новыхъ сюжетовъ или новыхъ личностей, которыхъ сначала въ Подлинникѣ не было; потому что наша иконопись шла объ руку съ исторіей Русской церкви, и по мѣрѣ распространенія чествованья русскихъ святынь и приведенія ихъ въ общую извѣстность, распространялись и подлинники внесеніемъ въ нихъ новыхъ Русскихъ Святыхъ. Въ этомъ отношеніи особенно важенъ краткій подлинникъ гр. Строгонова, съ присовокупленіемъ къ нему статьи о прибавочныхъ новыхъ чудотворцахъ (**), которая прямо указываетъ на то, чего не доставало древнимъ редакціямъ, и что потомъ вошло въ редакціи позднѣйшія, не только въ подробныя, но и въ краткія. Потому въ самомъ заглавіи краткаго Филимоновскаго списка уже присовокуплено: (синаксарь праздникамъ и святымъ) „еже въ сей нашей Рустей странѣ просіявшимъ святымъ, паче рещи иже въ нынѣшнемъ родѣ толико попремногу Богови угодившихъ, яко свѣтило сіяти, по многимъ мѣстомъ различны же чудодѣйствы, благодатію Святаго Духа во всемъ мірѣ иже именуемъ *новые чудотворцы*", то есть, позднѣйшіе изъ Русскихъ Святыхъ, не только XVI и XVII столѣтій, но нѣкоторые и болѣе древніе.

6) Еще болѣе внѣшнее осложненіе Подлинника, но въ той же мѣрѣ согласное съ потребностями церкви, состояло въ присовокупленіи къ нему описанія сюжетовъ, которые не могутъ быть введены въ мѣсяцословную систему, но которые въ иконописномъ циклѣ занимаютъ такое же важное мѣсто, каковы: Воскресеніе Христово, Страсти Господни и другіе сюжеты, упомянутые выше. Такъ какъ весь обширный циклъ разныхъ наименованій иконъ Богородичныхъ опредѣлился очень поздно, къ концу XVII в; то и эта статья помѣщается въ Подлинникахъ отдѣльно, не введенная въ общую систему мѣсяцослова. Наконецъ къ этому же разряду прибавочныхъ статей принадлежатъ различныя наставленія иконописцамъ, частію техническія, о краскахъ, золотѣ, левкасѣ и проч., частію богословскія и нравственныя, и частію художественныя, о размѣрѣ человѣческой фигуры, о типахъ Христа и Богородицы и т. п.

Окончательная обработка Подлинника, относящаяся уже къ началу XVIII в., опредѣлилась исторіею иконописи въ связи съ исторіею церкви, такъ же какъ его первые начатки и постепенное развитіе.

Сколько ни была удовлетворительна русская иконописная система въ отношеніи религіозномъ, она, по самымъ принципамъ своимъ, не допускавшимъ художественнаго совершенствованія, носила въ себѣ такіе элементы, которые тотчасъ же должны были обнаружить ея недостатки и слабыя стороны, въ отношеніи художественномъ, какъ скоро древне-русская жизнь, оказавшись несостоятельною въ своемъ одностороннемъ, исключительно-національномъ развитіи, стала пользоваться плодами чужой, западной цивилизаціи. Это совершилось во второй половинѣ XVII в., и въ исторіи искусства совпало съ религіознымъ переворотомъ отпаденія отъ господствующей церкви секты старовѣровъ или старообрядцевъ. Царь Алексѣй Михайловичъ, любившій иноземныя потѣхи, не удовольствовался русскими иконописцами, и вызвалъ для украшенія своихъ палатъ иностранныхъ мастеровъ, которые расписывали ихъ ландшафтами и перспективами и снимали портреты (***). Иконопись не могла удержаться въ тѣсныхъ предѣлахъ своей бѣдной техники, и, вмѣстѣ съ ея усовершенствованьемъ, стала терять оригинальность и въ композиціи, подновляя древніе переводы заимствованьями изъ западныхъ печатныхъ листовъ, изъ иностранныхъ лицевыхъ изданій и съ гравюръ. Колоритъ сталъ цвѣтистѣе и сочнѣе, кисть размаши-

(*) Другіе примѣры см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 415.

(**) См. во 2-мъ томѣ моихъ Очерковъ стр. 350.,

(***) Забѣлина, Домашній бытъ Русскихъ Царей. I, 122—143.

стѣе, свободнѣе. Этотъ новый стиль въ нашей иконописи извѣстенъ подъ именемъ *Фряжскаго*, въ который перешли позднѣйшія школы Строгановская и Царская. Во главѣ этого новаго направленія школы Царской явился замѣчательный по своему времени художникъ, Симонъ Ушаковъ, который писалъ не только иконы, но уже и миѳологическіе сюжеты, какъ напримѣръ, изображенія богини Мира и бога Войны для заглавнаго листа Московскаго изданія Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ царевичѣ 1681 г. Какъ тогдашняя Русская литература наводнялась западными легендами и повѣстями, въ сочиненіяхъ Іоанникія Галятовскаго, Антонія Радивиловскаго, Симеона Полоцкаго, даже самого Димитрія Ростовскаго; такъ и Русскіе мастера съ жадностью новизны бросились на иностранныя гравюры, передѣлывая ихъ на свой ладъ, и видимо усовершенствуясь въ техникѣ и образуя свой вкусъ; какъ напримѣръ это можно видѣть въ гравированныхъ листахъ Страстей Господнихъ, иконъ Богородичныхъ и проч. Изъ школы Ушакова вышли искуссные граверы, которые въ многочисленныхъ экземплярахъ распространяли между русскими новый, болѣе изящный стиль. Наконецъ въ этой же школѣ образовался живописецъ Іосифъ, который въ своемъ посланіи къ Симону Ушакову излагаетъ художественную теорію Русской иконописи (*), согласную съ преданіями Православной церкви и съ существомъ иконописи и основанную на національныхъ преданьяхъ Стоглава, но направленную уже противъ недостатковъ иконописи въ отношеніи художественномъ, которые этотъ благочестивый иконописецъ и вмѣстѣ послѣдователь новаго, западнаго направленія полагаетъ устранить изяществомъ и естественностью въ очертаньяхъ и колоритѣ, то есть, образованьемъ вкуса и изученьемъ природы. Такъ какъ наша иконопись въ своей исторіи шла нераздѣльно съ судьбами церкви, то авторъ этой теоріи, становясь на сторону Патріарха Никона, ведетъ полемику съ партіею старовѣровъ, въ которой преслѣдуетъ неподвижность замкнутой въ себѣ самой національности, въ слѣдствіе чего иконопись доведена была до безобразія ремесленнаго, дюжиннаго производства; и, отдавая полную справедливость западному искусству, онъ не видитъ препятствія въ помѣщеніи иностранныхъ художественныхъ произведеній въ православныхъ церквахъ, буде они согласны съ духомъ нашей иконописи.

Такой переворотъ въ исторіи русскаго искусства необходимо долженъ былъ оказать свое дѣйствіе на судьбу Иконописныхъ Подлинниковъ, на которые школа Ушаковская бросила тѣнь, какъ это явствуетъ изъ словъ того же иконописца Іосифа: „Что сказать о подлинникахъ тѣхъ? У кого они есть истинные? А у кого изъ иконописцевъ и найдешь ихъ, то всѣ различны и неисправлены и не свидѣтельствованы“.

Въ слѣдствіе раскола въ самой иконописи, должны были и Подлинники раздѣлиться на двѣ главныя редакціи. Одна, не отступая отъ старины и твердо держась своеземнаго, получила характеръ старообрядческій, въ такъ называемомъ Подлинникѣ Клинцовскомъ; другая, исправленная и провѣренная по церковнымъ источникамъ, и сближенная съ Русскою литературою послѣднихъ годовъ XVII столѣтія имѣетъ цѣлью ту идеальную красоту, о которой такъ краснорѣчиво говоритъ въ своей теоріи ученикъ Ушакова (**).

Редакція старообрядческая, въ противодѣйствіе западному вліянію, не преминула охранить себя слѣдующимъ правиломъ, внесеннымъ въ упомянутое уже выше наставленіе иконописцамъ, въ Подлинникѣ Большакова съ лицевыми Святцами: „Отъ невѣрныхъ и иностранныхъ Римлянъ и Арменовъ иконнаго воображенія Православнымъ Христіянамъ пріимати не подобаетъ; аще ли же по нѣкому прилучаю отъ древнихъ лѣтъ гдѣ обрящется въ нашихъ странахъ, вѣрныхъ, рекше въ греческихъ или въ русскихъ, а вообразуемо будетъ послѣ росколу церковнаго, еже Грекомъ съ Римляны, и тогда, аще и зѣло иконное воображеніе есть по подобію и хитро, поклоненія же имъ не творити, понеже отъ рукъ невѣрныхъ воображени суть, но совѣсть ихъ нечистотѣ подлежитъ“.

Редакція Клинцовская есть не что иное, какъ Подлинникъ *Сборный*, въ которомъ за основу принята подробнѣйшая изъ прежнихъ редакцій, состоящая изъ описанія разныхъ переводовъ иконъ, хотя бы другъ другу и противорѣчащихъ, и для удобства на практикѣ систематически снабженная мѣсяцо-

---

(*) См. подробности въ моихъ Очеркахъ, II, стр. 397.

(**) Объ этой послѣдней редакціи по рукописи иконописца Долотова см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 409.

словными свѣдѣніями о святыхъ и о праздникахъ при каждомъ числѣ мѣсяца, съ присовокупленіемъ разныхъ прибавочныхъ статей техническаго, богословскаго и художественнаго содержанія (*).

Подлинникъ, возникшій на принципахъ школы Ушаковской, хотя и вноситъ въ свой составъ много новизны, но тѣмъ не менѣе въ своихъ основахъ остается вѣренъ существу иконописныхъ преданій. Желаніе одушевить изображаемыя лица красотою и выраженіемъ придаетъ его описаніямъ нѣкоторую поэтичность. Для примѣра приводятся сюжеты, описаніе которыхъ по древнѣйшимъ редакціямъ уже извѣстно читателю.

Благовѣщеніе. „Архангелъ Гавріилъ пришедъ стоитъ предъ храминою, помышляя о чудеси, како повелѣнная ми отъ Бога совершати начну. Риза на немъ киноварная, багряная свѣтлая, исподъ лазорь. Главою поникъ долу умиленно. И вшедши въ полату, стоитъ передъ Пречистою съ свѣтлымъ и веселымъ лицомъ, и благопріятною бесѣдою рекъ къ Ней: Радуйся, Обрадованная, Господь съ Тобою. Въ рукахъ держитъ скипетръ. Пречистая сидитъ, а передъ нею лежитъ книга разогнутая, а въ ней написано: се Дѣва во чревѣ зачпетъ и родитъ сына, и наречеши имя Ему Еммануилъ. Верхняя одежда багоръ тмяной, исподъ лазорь. Одна полата вохра, а гдѣ Богородица сидитъ, полата празелень. Вверху на облакахъ Саваоѳъ; отъ Него исходитъ Духъ Святый на Богородицу. Другой переводъ писать Благовѣщеніе: Пречистая Богородица стоитъ надъ колодцемъ; оглянулась къ верху на Архангела, въ рукѣ держитъ сосудъ. Архангелъ, летя сверху, благовѣститъ Богородицѣ“.

Рождество Іисуса Христа (*). Послѣ описанія сюжета и за выпискою изъ Четій-Минеи Димитрія Ростовскаго и изъ Кирилловой Книги о Волхвахъ, присовокупленъ слѣдующій критическій взглядъ на преданіе Подлинника: „Во многихъ Подлинникахъ пишется, что Пречистая лежитъ въ вертепѣ при ясляхъ на подобіе мірскихъ женъ по рожденіи. Еще же и баба Соломія омываетъ Христа, а дѣвица подаетъ воду и льетъ въ купѣль. Подражая этому древніе иконописцы, которые мало знали Священное Писаніе, такъ писали и иконы, и нынѣшніе нѣкоторые грубые невѣжды тому же подражаютъ. Но Пречистая Дѣва Богородица безболѣзненно родила, непостижимо и несказанно, прежде рождества дѣва, и въ рождествѣ дѣва, и по рождествѣ опять дѣва, и не требовала бабинаго служенія, но сама родительница и рожденію служительница; сама родила, сама и воспеленала; благоговѣйно осязаетъ, обнимаетъ, лобзаетъ, и подаетъ сосецъ: все дѣло радости исполнено; нѣтъ никакой болѣзни, ни немощи въ рожденіи“. Итакъ, поэтому Подлиннику, Богородица не лежитъ, а сидитъ при ясляхъ.

Преображеніе. Для полноты картины описаніе начинается выпискою изъ Евангелія: „Поятъ Іисусъ Петра, Іакова и Іоанна брата его, и возведе ихъ на гору высоку едины, и преобразися предъ ними, и просвѣтися лице его яко солнце, ризы же его быша бѣлы яко свѣтъ: и се явистася имъ Моисей и Илія съ нимъ глаголюще: и облакъ свѣтелъ осѣни ихъ. И се гласъ изъ облака глаголя: Сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ, Того послушайте“ и т. д. За тѣмъ: „Преображеніе Господне было мѣсяца Августа въ 6-й день, передъ возсіяніемъ утренней зари, а не такъ какъ написалъ Кириллъ Транквилліонъ, что Преображеніе было передъ вольнымъ его страданіемъ во вторникъ, передъ великимъ пяткомъ. А пишется Преображеніе такъ: Ѳаворская гора изображена высока; на ней Христосъ на свѣтломъ облакѣ, лицо его какъ солнце, ризы его бѣлы какъ свѣтъ, на всѣ стороны отъ него блистаніе, то есть, свѣтъ, простирающій солнечные лучи и на апостоловъ. По сторонамъ Спасителя Моисей и Илія пророкъ. Илія отъ живыхъ, Моисей отъ мертвыхъ; на Иліи риза празелень, на Моисеѣ богряная. Апостолы на горѣ пали ницъ. Петръ зритъ на Христа, лицо рукою закрылъ, риза на немъ вохряная, исподъ лазорь. Іоаннъ на колѣни палъ, лицомъ на землю, риза на немъ киноварная, исподъ зеленый. Іаковъ палъ головою о земь, ноги вверхъ; лицо свое закрылъ, риза лазоревая“.

Таково послѣднее слово нашихъ Подлинниковъ. Связь этой новѣйшей редакціи съ школою Ушаковскою не подлежитъ сомнѣнію, какъ это можно заключить изъ сравненія предложенныхъ описаній съ слѣдующими словами иконописца Іосифа: „Въ изображеніи Благовѣщенія Архангелъ Гавріилъ предстоитъ, Дѣва же *сидитъ*. Какъ обыкновенно представляется Ангелъ во Святая Святыхъ, такъ и Архангелово лицо написуется, свѣтовидно и прекрасно, юношеское, а не зловидно и тмообразно. У Дѣвы

(*) Смотри въ моихъ Очеркахъ, II, стр. 349, 362 375, 410.

(**) См. въ моихъ Очеркахъ, т. II, о Подлинникѣ XVIII в.

же, какъ повѣствуетъ Златоустъ въ словѣ на Благовѣщеніе, лицо дѣвичье, уста дѣвичьи и прочее устроеніе дѣвичье. Въ изображеніи Рождества Христова видимъ *Матерь сидящу*, Отроча же въ ясляхъ младо лежаще; а если отроча младо, то какъ же можно лицо его мрачно и темнообразно писать? Напротивъ того, всячески подобаетъ ему быть бѣлу и румяну, паче же лѣпу, а не безлѣпичну, по Пророку глаголющему: Господь воцарися и въ лѣпоту облечеся" и т. д. Впрочемъ, и этотъ новый Подлинникъ, вызванный историческою потребностью—придать иконописи красоту и выраженіе, а прежніе Подлинники очистить отъ разнорѣчій и неурядицы, не только не достигалъ своей цѣли, но и впадалъ въ ошибки, даже въ своей критикѣ, направленной къ очищенію старой иконописи отъ недостатковъ. Относясь къ старинѣ враждебно, онъ не умѣлъ оцѣнить ея преданій, и часто ихъ игнорируетъ, какъ напримѣръ, въ описаніи Благовѣщенія онъ опустилъ такой общераспространенный и освященный давностью переводъ этого сюжета, какъ переводъ Благовѣщенія съ веретеномъ. Полемизируя съ невѣжественною стариною, онъ становится иногда въ явное противорѣчіе съ преданьями древне-христіянскаго и Византійскаго искусства; какъ напримѣръ, безусловно порицаетъ въ иконѣ Рождества Христова лежачее положеніе Богородицы, между тѣмъ какъ съ древнѣйшихъ временъ, какъ мы видѣли, Богородица изображалась въ этомъ сюжетѣ и сидящею и лежащею.

Церковный расколъ, отразившійся въ историческихъ судьбахъ иконописи и въ литературѣ Подлинниковъ, и доселѣ лежитъ тяжелымъ бременемъ на русскомъ искусствѣ. Старовѣры стоятъ за древнюю иконопись и отдаютъ безусловное предпочтеніе ея произведеньямъ, предшествующимъ Патріарху Никону, высоко цѣня старыя школы Новгородскую, Московскую и особенно Строгановскую, и бросая тѣнь на школу Царскихъ иконописцевъ и на школу Фряжскую. Православные, въ противодѣйствіе старовѣрамъ, относились равнодушно къ старой иконописи, и, пріученные къ нововведеніямъ школою Фряжскою, легко примирялись съ живописью Академическою, сгладившею въ иконописаніи, подъ вліяніемъ чуждыхъ образцовъ, всѣ основныя преданья Византійско-русской иконописи. Это западное вліяніе особенно было вредно, и въ своихъ крайностяхъ доходило до безсмыслія потому, что оно оказалось у насъ въ XVIII в., то есть, въ ту неудачную для западнаго искусства эпоху, когда господствовали въ немъ манерность и ложный классицизмъ, и когда религіозную искренность замѣнила напущенная сентиментальность. Вотъ причина, почему съ того времени наши храмы стали наполняться живописными произведеньями, лишенными религіознаго воодушевленія, холодными и бѣдными по мысли въ композиціи; хотя правильными относительно натуры, но манерными и театральными, такъ же мало удовлетворяющими религіозному чувству и мысли, какъ и эстетическому вкусу. Русскимъ живописцамъ нашего времени предстоитъ рѣшеніе трудной задачи — выйти изъ этого безсмыслія и безвкусія, завѣщаннаго XVIII вѣкомъ, и строго отдѣлить живопись церковную, или иконопись, отъ живописи исторической и портретной. Въ послѣдней они могутъ, не затрудняя себя, слѣдовать по пути современнаго развитія цивилизаціи и искусства на западѣ; но въ первой ихъ ожидаетъ завидная участь быть вполнѣ оригинальными творцами, въ приложеніи къ національнымъ потребностямъ всѣхъ пособій не только развитой художественности, но и науки, для того, чтобъ церковное искусство и въ наше время, какъ давно прежде, не только вдохновляло къ молитвѣ, но и поучало своими мыслями.

III. МЕТОДЪ ИЗУЧЕНІЯ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ.—ИСТОЧНИКИ ИКОНОПИСНАГО ПРЕДАНІЯ.

Изъ предыдущаго обозрѣнія явствуетъ, что важное значеніе нашей иконописи въ исторіи христіянскаго искусства состоитъ не въ художественномъ исполненіи, а въ иконописныхъ сюжетахъ, данныхъ церковнымъ преданіемъ и въ большей или меньшей чистотѣ сбереженныхъ исторіею Русской иконописи, и объясненныхъ и опредѣленныхъ Иконописными Подлинниками. Съ точки зрѣнія устарѣлыхъ эстетическихъ теорій, ограничивающихъ исторію искусства развитіемъ внѣшней формы, нашей иконописи отказали бы въ историческомъ значеніи, и нашли бы немыслимымъ самое понятіе объ исторіи Русской иконописи. Но съ той точки зрѣнія жизненнаго отношенія искусства къ исторіи развитія идей, съ которой современные ученые западные открыли неистощимое богатство матеріаловъ въ искусствѣ древне-христіянскомъ и даже въ его варварской формѣ Романскаго стиля, и наша иконопись не

только получитъ право на должное къ себѣ вниманіе, но и займетъ видное мѣсто между этими фактами въ исторіи христіанскихъ идей, состоя съ ними въ тѣсной связи, и присовокупляя къ общему развитію церковнаго искусства характеристическія черты русской національности.

Самымъ существомъ Русской иконописи — держаться церковнаго преданія — опредѣляется исходный пунктъ въ методѣ ея изученія, то есть, приведеніе въ ясность этого художественно-религіознаго преданія. Наши предки, какъ мы видѣли, очень сбивчиво говорятъ объ этомъ преданіи: то указываютъ на какихъ-то древнихъ мастеровъ, то на Грековъ, то на придѣлы Цареградскаго храма Св. Софіи, то на какія-то греческія миніатюры и другіе завозные образцы. Для древнихъ иконописцевъ было достаточно этихъ неопредѣленныхъ указаній; потому что на самой практикѣ, по заведенной рутинѣ, преданіе ими наблюдалось. Но въ наше время, когда приведены въ извѣстность, изданы и оцѣнены по достоинству важнѣйшіе памятники древне-христіанскаго искусства вообще и нѣкоторые Византійскаго стиля, естественно представляется самъ собою вопросъ: многое-ли и что̀ именно въ преданіе Русской иконописи заимствовано изъ общаго достоянія древне-христіанскаго искусства вообще и изъ Византійскаго въ особенности? А для этого должно привести въ извѣстность самыя источники искусства и объяснить ихъ содержаніе и стиль. Но чтобы удержаться въ предѣлахъ авторитета, принятаго нашею иконописью, надобно это преданіе опредѣлить извѣстнымъ періодомъ времени. Подлинники намъ указываютъ на послѣднюю эпоху этого періода, именно на раздѣленіе церкви на Восточную и Западную въ IX в.; слѣдовательно, по смыслу этого указанія, всѣ произведенья церковнаго искусства, предшествующія раздѣленію церкви, гдѣ бы они ни возникли, на Востокѣ или на Западѣ, въ Византіи или въ Римѣ, Миланѣ, Равеннѣ, Арлѣ, Ахенѣ, равно могутъ дать содержаніе нашему иконописному преданію. Если это такъ, то исторія нашей иконописи, по сродству источниковъ, должна составлять одно нераздѣльное цѣлое съ исторіею христіанскаго искусства до IX в. включительно. Но мы уже не можемъ съ такою наивною исключительностью, какъ наши предки, смотрѣть на самое производство церковныхъ вещей, и отвергать ихъ потому только, что̀ они были сдѣланы не православными. Мы знаемъ, что западное искусство, при многихъ отклоненіяхъ, многое и удерживало изъ общихъ церковныхъ преданій, даже до XIII и XIV столѣтій. Слѣдовательно и эти позднѣйшія данныя въ разсужденіи Русскаго иконописнаго преданія опущены быть не могутъ. Сверхъ того, мы знаемъ также, что на западѣ въ теченіе трехъ столѣтій послѣ раздѣленія церкви много художественныхъ произведеній сдѣлано было мастерами греческими; напримѣръ, мозаики въ Сициліи и въ Венеціанскомъ соборѣ Св. Марка, XI и XII столѣтій. Въ Италіи до XIII в. было такъ сильно вліяніе греческое, что по старинному преданью, всю живопись итальянскую до Чимабуэ привыкли называть Византійскою. Слѣдовательно, все что въ западномъ искуствѣ соединено съ названіемъ Греческаго или Византійскаго, имѣетъ неоспоримое право быть также введено въ область русскаго иконописнаго преданія.

Такую же неопредѣленность представляетъ намъ періодъ времени русскаго иконописнаго преданія и въ отношеніи своего ранняго предѣла, отъ котораго онъ долженъ вести свое начало. Нашимъ древнимъ иконописцамъ не могло придти въ голову затруднять себя этимъ вопросомъ: для нихъ готовое Византійское преданье было тѣмъ даннымъ, которое они полагали себѣ въ основу; и, довольствуясь фактомъ, дѣйствительнымъ на Руси въ древности, отъ XI до XIII в., или болѣе воображаемымъ и возведеннымъ въ идеалъ, въ позднѣйшія столѣтія въ школахъ Новгородской, Строгановской и Московской, они не имѣли ни нужды, ни научныхъ средствъ опредѣлить себѣ составные элементы этого факта въ ихъ историческомъ развитии. Напротивъ того, теперь, когда мы знаемъ, сколько потерпѣло видоизмѣненій церковное искусство отъ первыхъ вѣковъ Христіанства и до раздѣленія церкви въ IX в., вопросъ о русскомъ иконописномъ преданіи значительно усложняется. Основываясь на томъ, что наши Подлинники ссылаются на иконныя украшенія Софіи Цареградской и называютъ самого строителя этого храма Юстиніана, мы имѣемъ полное право расширить періодъ иконописнаго преданія на три столѣтія слишкомъ, то есть, отъ VI до IX в. Но можемъ ли не присовокупить къ этому періоду и V-го столѣтія, когда въ противодѣйствіе ученію Несторія, съ особеннымъ блескомъ выразилось чествованіе Богоматери, торжественно укрѣпленное постановленьями Ефескаго собора (440 г.), и когда были во имя Богородицы сооружены и украшены мозаиками—въ Цареградѣ храмъ Богородицы Влахернской и въ Римѣ Базилика Либеріева (Maria Maggiore)? Восходя въ древность далѣе, мы не исключимъ изъ

этого періода и знаменитый въ исторіи христіанскаго просвѣщенія IV вѣкъ, вѣкъ великихъ Отцевъ Церкви и равноапостольнаго основателя Византіи, послужившей для русскаго искусства живою связью съ первыми вѣками Христіанскаго преданія. Наконецъ, дошедши такимъ образомъ до первоначальныхъ источниковъ христіанскаго искусства временъ Мучениковъ, имѣемъ ли право мы — русскіе возвести свое церковное искусство, столько древнее въ своихъ основахъ, къ этому общехристіанскому преданію въ иконописныхъ и пластическихъ украшеніяхъ великихъ кладбищъ Св. Мучениковъ и первыхъ христіанъ, или должны отказаться отъ этихъ сокровищъ искусства и религіи, предоставивъ ихъ западу, потому только, что сквозь обаяніе Византійскаго авторитета наши предки ничего не могли усмотрѣть дальше въ глубинѣ Христіанской древности, и, по своему отчужденію отъ западной церкви и отъ всего западнаго, не знали и не догадывались о художественныхъ источникахъ первобытной, гонимой церкви, сохранившихся въ катакомбахъ и въ другихъ памятникахъ на западѣ, и преимущественно въ Римѣ? Если исторія христіанскаго искусства на западѣ, не смотря на свой принципъ развитія новыхъ элементовъ, все же возводитъ свои раннія основы къ этимъ первобытнымъ источникамъ; то тѣмъ естественнѣе предъявить на нихъ свои права искусству восточному, которое по своему принципу держится преданія и его сохраняетъ, строго очищая его отъ всякой новизны.

Такимъ образомъ, источники иконописнаго преданія въ историческомъ ихъ развитіи дѣлятся на три главные періода: періодъ древне-христіанскій, въ памятникахъ искусства первыхъ вѣковъ церкви гонимой, въ ея представителяхъ, Св. Мученикахъ, до Константина Великаго; потомъ періодъ полнаго разцвѣта Христіанскаго искусства въ Церкви, заявляющей свое всемірное господство и торжество, отъ IV в. и до VIII-го, давшаго новое направленіе церковному искусству, провѣренному богословскою критикою и очищенному въ слѣдствіе распрей и преній иконоборческихъ; и наконецъ послѣдній періодъ начинается со времени Седьмаго Вселенскаго Собора Никейскаго, на которомъ, въ 787 г., въ опроверженіе иконоборцевъ, окончательно утверждено чествованіе иконъ живописныхъ и отвергнуто употребленіе иконъ скульптурныхъ въ видѣ статуй. Впрочемъ иконоборческое движеніе не прекращалось около ста лѣтъ и потомъ, и не могло не оказывать своего дѣйствія на судьбу христіанскаго искусства, вызывая иконопочитателей на богословскія о немъ разсужденія, имѣвшія задачею очистить его и подчинить церковному авторитету: такъ что эти два столѣтія, VIII и IX, ознаменованныя борьбою за церковное искусство, составляютъ ту эпоху броженія, изъ которой выработался въ иконописи стиль собственно Византійскій, и тѣмъ своеобразнѣе онъ опредѣлился, что иконоборство, имѣвшее своимъ поприщемъ Востокъ, мало оказало вліянія на судьбу церковнаго искусства на Западѣ. Цвѣтущее время для третьяго періода продолжается до XII в., съ котораго начинается постепенное паденіе стиля Византійскаго подъ стѣснительнымъ и одностороннимъ вліяніемъ монастырскимъ.

Всѣ эти три періода, составляя одно нераздѣльное цѣлое въ художественно-религіозномъ преданіи, отличаются большимъ или меньшимъ преобладаньемъ того или другаго изъ двухъ составныхъ элементовъ христіанскаго искусства, то есть, элемента хужественнаго, наслѣдованнаго отъ античнаго искусства, и элемента религіознаго, въ своемъ развитіи болѣе и болѣе подчинявшагося богословскому ученію. Чѣмъ древнѣе христіанское искусство, тѣмъ больше господствуетъ въ немъ элементъ художественный, и чѣмъ больше оно принимаетъ характеръ стиля Византійскаго, тѣмъ больше подчиняется богословію. Чѣмъ искусство древнѣе, тѣмъ больше въ немъ свободы творчества и поэтическаго воодушевленія, и чѣмъ позднѣе, тѣмъ больше сковано оно догматами ученія. Потому періодъ серединный, отъ Константина Великаго до Иконоборства (отъ IV до VIII в.), надобно признать цвѣтущимъ временемъ христіанскаго искусства, когда оно, съ одной стороны, еще не успѣло утратить изящество своей античной формы, а съ другой, воодушевляемое творчествомъ въ свободѣ вѣрованія торжествующей Церкви, оно еще не было стѣсняемо условными правилами, наложенными на него потомъ, въ слѣдствіе богословскихъ преній, имѣвшихъ цѣлію оградить церковное искусство отъ еретическихъ въ него вторженій. Потому-то наши иконописные Подлинники и возводятъ иконописное преданіе къ этому періоду, и именно къ VI в., т. е. ко времени сооруженія Св. Софіи Юстиніаномъ. Періодъ третій, не смотря на перевѣсъ богословскаго элемента, все же на столько былъ связанъ въ Греціи историческою послѣдовательностью явленій съ предыдущимъ, что имѣлъ возможность по преданію сохранить первобытное изящество древне-христіанскаго искусства въ стилѣ Византійскомъ, въ ту варварскую

эпоху, отъ IX до половины XII в., когда церковное искусство на западѣ дошло до крайняго безобразія. Ясно, слѣдовательно, что Русь, будучи связана своею исторію съ Византіею, была счастливѣе другихъ современныхъ ей средневѣковыхъ народовъ, когда въ X и XI в. могла она почерпнуть церковное искусство изъ самаго лучшаго въ то время источника, въ Византіи. Потому не меньшаго вниманія заслуживаетъ въ нашихъ Подлинникахъ расширеніе иконописнаго преданія источниками этого періода, представителемъ которыхъ названъ Менологій императора Василія (989—1025).

Такъ какъ русское церковное искусство составляетъ отрасль собственно Византійскаго, отъ X или точнѣе отъ XI в., то, само собою разумѣется, что оно состоитъ въ ближайшей связи съ источниками этого времени и позднѣйшаго, нежели съ источниками двухъ первыхъ періодовъ, и сверхъ того ближе ко второму періоду, нежели къ первому.

Историческое развитіе христіанскаго искусства всѣхъ трехъ періодовъ имѣетъ своею цѣлію точнѣйшее опредѣленіе христіанскихъ типовъ и сюжетовъ. Чѣмъ далѣе въ древность, тѣмъ меньше индивидуальности въ святыхъ личностяхъ и меньше развитія въ изображеніи священныхъ событій. Въ искусствѣ первыхъ четырехъ вѣковъ, сохранившеися въ живописи катакомбъ и въ скульптурѣ саркофаговъ, еще не опредѣлились, ни типы Христа и Богоматери, ни подробности Евангельскихъ событій: и при томъ изъ этихъ событій берутся только тѣ, которыя представляютъ идею искупленія съ стороны свѣтлой, торжественной, въ чудесахъ Христа, въ поклоненіи Ему и въ Его спасительномъ ученіи, а не тѣ, гдѣ искупленіе является въ страданіяхъ, неповинной смерти и въ распятіи. Всѣ эти послѣднія сцены развились уже въ послѣдствіи. Искусство временъ христіанскихъ Мучениковъ не знаетъ мученичества и страданій, и не умѣетъ ихъ изображать. Все въ этомъ искусствѣ ясно и торжественно, все направлено къ любви и утѣшенію, и въ живописи подземныхъ кладбищъ и въ начертаніяхъ надгробныхъ плитъ на могилахъ мучениковъ. Нѣтъ изображеній ни костровъ, на которыхъ сожигались мученики, ни орудій мученія, ни намековъ на преслѣдованья. Только Іона, извергаемый изъ пасти кита, или Даніилъ, чудесно сохраняемый между львами — символически даютъ разумѣть о торжествѣ мученичества, и, удаляя мысль отъ ненависти къ преслѣдователямъ, подаютъ мученикамъ новую силу страдать и молиться. Потому самые мученики являются только въ видѣ величавыхъ фигуръ, торжественно простирающихъ руки для молитвы. — Въ древнѣйшихъ памятникахъ Христосъ изображается юнымъ и безбородымъ, рѣдко съ бородою; иногда, въ видѣ Добраго Пастыря, несетъ на плечахъ агнца, или въ пастушеской сценѣ, стоитъ между двумя овечками; иногда съ жезломъ въ рукѣ совершаетъ чудеса: претворяетъ воду въ вино, воскрешаетъ Лазаря; обыкновенно одинъ, безъ исторической обстановки цѣлаго событія. Это только намеки на лица и событія, а не точное и подробное изображеніе ихъ. Это не художественные типы, а символы. Древне-христіанскій художникъ, хорошо владѣя техникою античнаго искусства, но не умѣя обнять во всей обширности и глубинѣ идеи новой религіи, разными символическими намеками хочетъ только навести мысль молящагося на предметы, не доступные изображенію. То изобразитъ онъ Христа подъ античною формою Орфея, укрощающаго звѣрей звуками своей музыки, то подъ символомъ агнца, который съ жезломъ въ своей лапѣ совершаетъ чудесное умноженіе хлѣбовъ или воскрешаетъ Лазаря, то подъ символомъ рыбы и т. п. Сопоставленіе событій Ветхаго и Новаго Завѣта составляетъ для художника самое удобное средство для выраженія сомкнутаго въ себѣ самомъ круга его понятій, не развитаго анализомъ подробностей. Грѣхопаденіемъ первыхъ человѣковъ намекаетъ онъ на искупленіе, Ноемъ въ ковчегѣ — на крещеніе и на Церковь христіанскую; Даніиломъ во рвѣ между звѣрями, тремя отроками въ пещи, или Іовомъ на гноищѣ—на страсти Господни; Іоною въ чревѣ кита—на воскресеніе Іисуса Христа; Ильею, возносящимся на небо въ колесницѣ—на вознесеніе Спасителя и т. п. Не затрудняя себя ландшафтомъ, для краткости, изображаетъ онъ предметы внѣшней природы олицетворенными, то есть, горы, рѣки, море, города, солнце, луну— въ видѣ человѣческихъ фигуръ, въ которыхъ нельзя не усмотрѣть ясныхъ слѣдовъ античныхъ типовъ божествъ; точно также какъ идеи и тайны христіанскаго ученія представляетъ въ условно принятыхъ формахъ, каковы: агнецъ (искупительная жертва), голубь (символъ Духа Святаго), рыба (Іисусъ Христосъ (*) и душа, окрещенная крещеньемъ), павлинъ (воскресеніе), фениксъ (воскресеніе и безсмер-

(*) По гречески рыба — ἰχθύς — состоитъ по ученію того времени изъ начальныхъ буквъ текста: Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ ὑιὸς σωτὴρ — т. е Іисусъ Христосъ Бога сынъ Спаситель.

тіе) и много др. Такимъ образомъ, главнѣйшая задача, выполненная искусствомъ первыхъ вѣковъ христіанства, состоитъ въ созданіи Христіанской Символики, которая вошла въ основаніе новаго искусства всѣхъ временъ, а въ нашей иконописи сохранилась и доселѣ (*).

Во второмъ періодѣ, воображеніе художника, не стѣсняемое боязнію преслѣдованья, освободившись отъ мрака и таинственныхъ катакомбъ, являетъ себя во всемъ блескѣ мозаическихъ изображеній, выступающихъ иногда на золотомъ полѣ, въ великолѣпныхъ храмахъ торжествующей церкви. Оно уже не гадательно только намекаетъ на священныя лица и событія, но въ яркихъ образахъ напечатлѣваетъ ихъ на стѣнахъ и сводахъ, на удивленіе и поклоненіе вѣрующихъ. Типы Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ, Мучениковъ, нѣкоторыхъ Отцевъ Церкви, опредѣляются въ ихъ индивидуальныхъ, характеристическихъ чертахъ; событія Ветхаго и Новаго Завѣта развиваются въ подробныхъ изображеньяхъ и разнообразятся по свободѣ творческаго вдохновенія, еще не сдержаннаго ни преніями еретиковъ, ни богословскою цензурою. Наконецъ, въ третьемъ періодѣ, иконописные сюжеты, очищенные богословскою критикою, получаютъ свою окончательную форму, нѣсколько видоизмѣняемую впрочемъ въ разныхъ, такъ называемыхъ, переводахъ, или редакціяхъ. Съ этихъ поръ точное сохраненіе въ иконописи установленныхъ типовъ—обязываетъ художника уже не творить вновь, не изобрѣтать, и неуклонно слѣдовать преданію въ копированіи прежнихъ образцовъ, согласно съ слѣдующими предписаніями одного изъ актовъ, читанныхъ на второмъ Никейскомъ Соборѣ (787 г.), въ защиту иконописи противъ иконоборцевъ: „не изобрѣтеніе (ἐφεύρεσις) живописцевъ производитъ иконы, а ненарушимый законъ и преданіе Православной Церкви (θεσμοθεσία καὶ παράδοσις) — не живописецъ, а святые отцы изобрѣтаютъ и предписываютъ: очевидно имъ принадлежитъ сочиненіе (διάταξις), живописцу же только исполненіе (τέχνη)“ (**). Именно это самое правило положено въ основу и русской иконописи и нашихъ иконописныхъ подлинниковъ. Типы святыхъ личностей и иконописные сюжеты даются преданіемъ, и только внѣшнее исполненіе принадлежитъ иконописцамъ, то есть, часть „техническая“ (τέχνη), понимаемая въ обширномъ значеніи слова, то есть, рисунокъ, колоритъ и т. п.

Возведеніе нашей иконописи къ ея источникамъ въ ясности обнаружится въ краткомъ перечнѣ ихъ по разрядамъ, который, за отсутствіемъ въ нашей литературѣ художественнно-археологическихъ руководствъ, мы почли необходимымъ здѣсь приложить.

1. Стѣнная живопись въ Римскихъ катакомбахъ. Она простирается до XI в., и даже позднѣе, но имѣетъ свое собственное значеніе только до Константина Великаго, то есть, въ первые вѣка церкви, и особенно во II и въ III столѣтіяхъ по Р. Х., когда гонимые христіане спасались въ этихъ подземныхъ жилищахъ, въ которыхъ они собирались для молитвы и общенія, и которыя служили имъ и мѣстомъ погребенія около святочтимыхъ останковъ Св. Мучениковъ. Такъ какъ въ стѣнахъ катакомбъ устроивались мѣста для покойниковъ (loculi), или вдоль корридоровъ, или въ нишахъ подъ аркою (arcosolium), въ особыхъ покояхъ, назначенныхъ для погребенія (cubiculum), и такъ какъ этотъ погребальный характеръ господствуетъ во всѣхъ помѣщеніяхъ этихъ подземныхъ переходовъ; то для живописи преимущественно назначались своды, архитектурному очертанію которыхъ подчинялось распредѣленіе живописныхъ изображеній. Нѣсколько разныхъ сюжетовъ, сближенныхъ между собою по символическому значенію, обыкновенно составляютъ одно цѣлое, размѣщенное въ кругахъ, полукружіяхъ и въ другихъ геометрическихъ фигурахъ, на которыя разбита поверхность свода съ его спусками и верхнія части стѣны, описываемыя арками. Въ срединѣ—кругъ или четвероугольникъ, въ спускахъ, кругомъ его, полукружія. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ срединѣ, въ четвероугольникѣ Добрый Пастырь, юношеская фигура въ короткой туникѣ, съ агнцемъ на плечахъ; у ногъ по стоящей овечкѣ. На спускахъ въ полукружіяхъ: Ной въ ковчегѣ съ голубицею, которая принесла ему масличную вѣтку, Христосъ у Силуамской купели, въ которой стоитъ разслабленный. Даніилъ стоитъ между двумя львами. Авраамъ собирается принести въ жертву Исаака. Или, въ катакомбахъ Св. Калик-

(*) Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona. 1825.—Piper, Mythologie u. Symbolik d. christ. kunst. Weimar. 1847—1851.—Piper, Ueber den christlichen Bilderkreis. Berlin. 1852.—Didron, Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu. Paris. 1843.—Twining, Symbols and emblems of early and med. christ. art. London. 1852.—Martigny, Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes. Paris. 1864.

(**) Kugler, Handbuch d. Geschichte d. Malerei. 1847 г. I, 64. — Conciliorum collectio regia maxima. Paris. 1714. Tom. IV. col. 360.

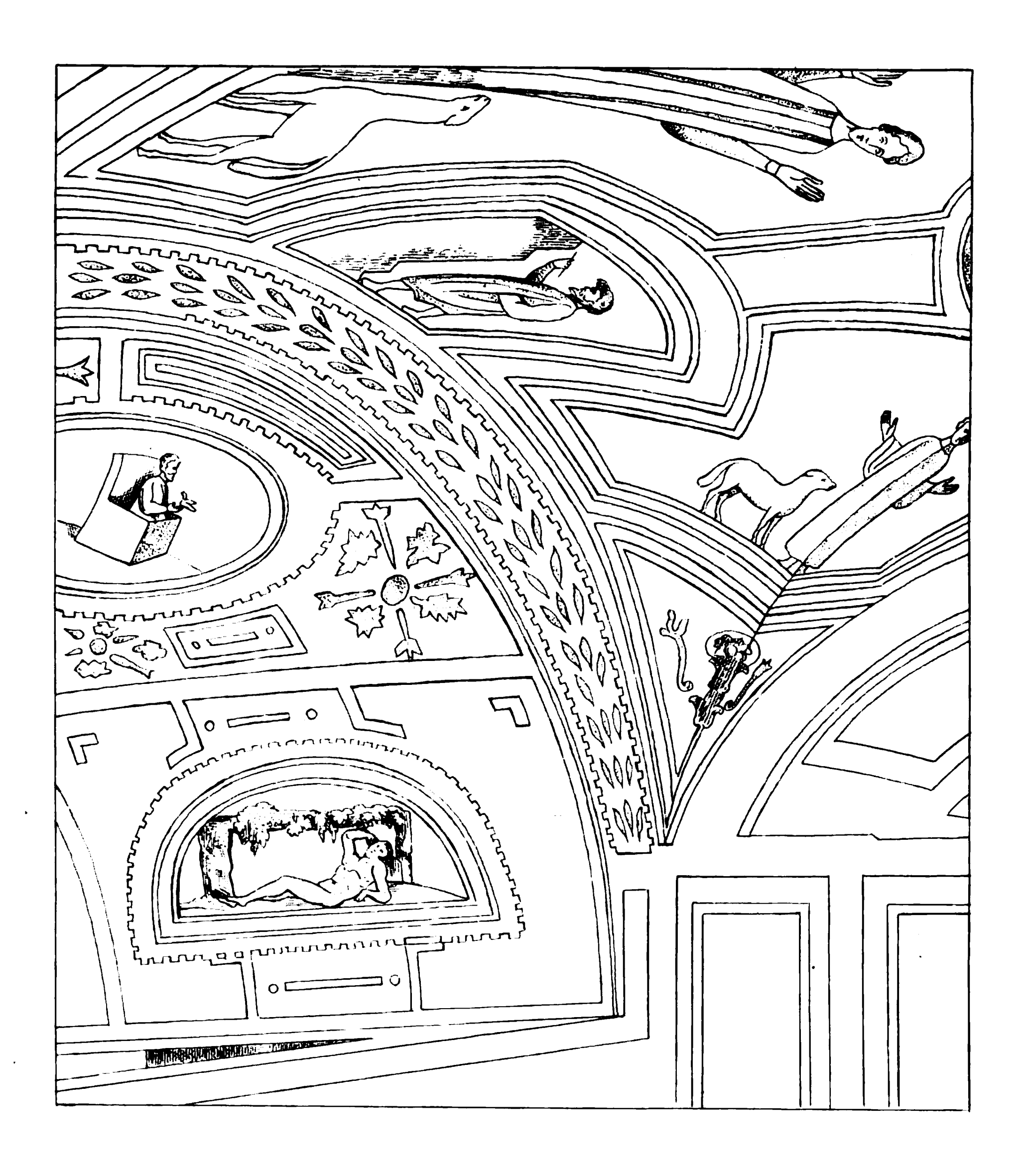
6*

ста: въ серединѣ въ кругу: Орфей игрою на арфѣ сзываетъ къ себѣ звѣрей и птицъ. На спускахъ плафона: Даніилъ между львами, Моисей источаетъ изъ скалы воду, Давидъ съ пращею и Христосъ воскрешаетъ Лазаря. Иногда на спускахъ, вмѣсто полукружій, четвероугольники. Напримѣръ, въ катакомбахъ Понтіана: посреди въ кругу Добрый Пастырь; въ четырехъ четвероугольникахъ на спускахъ — четыре времени года: весна подъ видомъ дитяти съ лиліею въ одной рукѣ и съ зайцемъ въ другой. Лѣто подъ видомъ жнущаго жатву. Осень подъ видомъ винградаря, приставляющаго къ дереву лѣстницу. Зима подъ видомъ человѣка, грѣющагося у огня, съ зажженнымъ факеломъ въ рукѣ. Если живопись расположена въ нишѣ или въ полукружіи, описанномъ аркою, то это полукружіе раздѣлено линіями на отдѣлы. Напримѣръ, въ катакомбахъ Св. Агнесы, въ двухъ концентрическихъ полукружіяхъ: въ нижнемъ посреди молящаяся фигура (orans), направо отъ зрителя пять мудрыхъ дѣвъ съ свѣтильниками, налѣво трапеза (ἀγάπη). Въ верхнемъ полукружіи: посреди, надъ молящеюся фигурою — Добрый Пастырь; на спускахъ: направо — Даніилъ между львами, налѣво — Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія добра и зла. Или, въ катакомбахъ Св. Маркеллина и Петра: въ нижнемъ полукружіи молящаяся женская фигура между деревьями и двумя мужчинами, къ ней обращающимися. Въ верхнемъ полукружіи: надъ молящеюся — въ маленькомъ кругѣ: Ной въ ковчегѣ съ летящею голубицей; на спускахъ полукружія: направо Адамъ съ Еввою по сторонамъ Древа Познанія, налѣво — Моисей, источающій жезломъ изъ скалы воду. Между линіями, отдѣляющими эти сюжеты, пустыя пространства наполняются изображеньями птицъ, звѣрей, геніевъ, вазъ, сосудовъ, гирляндъ и другихъ украшеній въ античномъ стилѣ. Событія, какъ замѣчено выше, изображаются кратко, одними намеками; напримѣръ, ковчегъ Ноя, какъ въ живописи катакомбъ, такъ и въ древнѣйшихъ рельефахъ, представляется въ видѣ ящика, такого узкаго, что можетъ вмѣстить только одного Ноя, который поднимается изъ него по поясъ. Иногда этотъ ящикъ стоитъ на лодкѣ. Іона изображается обнаженнымъ, даже въ сценѣ, когда лежитъ или сидитъ подъ смоковницею. Тоже и Даніилъ во рву обнаженный, а не въ фригійскомъ костюмѣ, какъ принято было въ послѣдствіи, и какъ потомъ въ нашей иконописи. Одежда съ полосами, или источниками, или по обѣимъ сторонамъ отъ плечъ, или посреди, отъ груди, и до самаго низа. Эти полосы приняты въ древне-Византійскомъ искусствѣ, и оттуда перешли къ намъ. Особенно характеричны часто встрѣчающіяся изображенія молящихся, въ длинныхъ одеждахъ, съ распростертыми руками: это или Св. Мученики и Мученицы, или изображенія похороненныхъ христіанъ надъ ихъ могилами, иногда, можетъ быть, олицетвореніе молитвы и гонимой Церкви временъ мученичества. Молитвенная поза этихъ фигуръ съ распростертыми руками, иногда горизонтально, иногда приподнятыми, какъ молятся наши священнослужители, встрѣчается въ Византійскомъ искусствѣ, какъ въ раннемъ, напр. на фрескахъ въ храмѣ Св. Георгія IV в., въ Солунѣ, такъ и въ позднѣйшемъ, напр. въ мозаическомъ изображеніи Богородицы въ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ XI в., или въ храмѣ Чефалу въ Сициліи XII в. Таже древняя молитвенная поза удержана въ изображеніи *Знаменія* Богородицы. Нѣтъ сомнѣнія, что наши иконописцы для изображенія Св. Мучениковъ могли бы многимъ воспользоваться въ этихъ молящихся фигурахъ катакомбъ, такъ какъ эти поэтическія, величавыя фигуры, относясь ко времени самыхъ Мучениковъ, передаютъ намъ современный имъ костюмъ и самое настроеніе духа. Относительно техники, живопись катакомбъ служитъ ближайшею связью искусства христіанскаго съ античнымъ, отъ котораго оно наслѣдовало изящный вкусъ и натуральность. Очеркъ бойкій, колоритъ живой и яркій, какъ въ живописи Геркуланума и Помпеи.—Для нагляднаго знакомства прилагается здѣсь въ снимкѣ часть стѣны съ сводами изъ катакомбъ Св. Агнесы, изъ капеллы, такъ называемой Агапы, лѣвая сторона. Внизу часть стѣны подъ полукружіемъ съ изображеніемъ Іоны подъ смоковницею и Ноя въ ковчегѣ съ голубицею; выше часть свода, съ изображеньями на его спускѣ.—Моисея, источающаго изъ скалы воду, и молящейся фигуры, которая стоитъ между двумя овцами. Здѣсь же приложены снимки Добраго Пастыря изъ катакомбъ Маркеллина и Петра, и Орфея изъ катакомбъ Св. Калликста (*).

(*) Bosio, Roma sotteranea. Roma. 1632.—Aringhi, Roma subterranea. Romae. 1651—1659. — Bottari, Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma. 1733—1754.—Perret, Les catacombes de Rome. Paris. 1851.—

V.

Къ стр. 44.



Печат. въ Лит. К. Эргогъ.

II. **Рельефы на саркофагахъ.** Это четвероугольные ящики изъ камня, преимущественно изъ мрамора, для похороненія покойниковъ, шире и выше нынѣшнихъ гробовъ, и съ отвѣсно спускающимися стѣнками, а не откосными. Хотя употребленіе ихъ восходитъ до временъ язычества, но отъ первыхъ вѣковъ христіанства сохранилось больше надгробныхъ плитъ, нежели саркофаговъ: это плиты съ надписями, любопытными по содержанію, и съ немногими очерками символическаго характера, изображающими то павлина, голубя, пѣтуха, пальмовую вѣтку, то олицетвореніе райской рѣки въ видѣ человѣческой фигуры, то молящуюся фигуру, съ распростертыми руками, какъ въ живописи катакомбъ. Что же касается до большей части лучшихъ саркофаговъ, то они, относясь къ IV в., предлагаютъ уже дальнѣйшее развитіе иконографіи, сравнительно съ древнѣйшею живописью катакомбъ. Саркофаги украшены рельефами, высокими или плоскими, иногда со всѣхъ четырехъ сторонъ, иногда съ трехъ, но обыкновенно съ одной передней. Рельефы на саркофагѣ, всѣ вмѣстѣ взятые, рѣдко изображаютъ одно общее имъ всѣмъ событіе, но представляютъ цѣлый рядъ краткихъ эпизодовъ, изъ одной, двухъ или трехъ фигуръ. Эти эпизоды не состоятъ между собою въ видимой связи, и часто помѣщаются рядомъ — одинъ изъ Ветхаго, другой изъ Новаго Завѣта; но всѣ они вмѣстѣ стремятся къ выраженію одной общей идеи. Располагаются они въ одинъ или въ два ряда. Иногда каждый эпизодъ отдѣляется колонкою, такъ что весь саркофагъ представляется колоннадою, увѣнчанною архитравомъ; иногда эпизоды размѣщаются въ полукруглыхъ нишахъ, подъ арками, или подъ тупыми углами, и тогда всѣ вмѣстѣ взятыя имѣютъ видъ храма съ нѣсколькими абсидами или конхами, которыя на саркофагахъ и изображаются въ видѣ раковинъ, съ чѣмъ вполнѣ согласуется употребляемый до селѣ архитектурный терминъ—к о н х а (concha, κογχη). Когда рельефы, расположенные между колоннами въ нишахъ или подъ фронтонами, идутъ въ два ряда, одинъ подъ другимъ; тогда саркофагъ имѣетъ видъ какъ бы двухъяруснаго иконостаса. Кромѣ рельефовъ изъ Священнаго писанія, иногда, въ самой срединѣ саркофага, помѣщаются, въ бо́льшемъ размѣрѣ изображенія въ немъ погребенныхъ, или другихъ какихъ либо лицъ, обыкновенно двухъ фигуръ, по поясъ, въ кругу въ видѣ щ и т а или р а к о в и н ы—въ формѣ, заимствованной отъ портретовъ античнаго искусства (imagines clypeatae), и впослѣдствіи, какъ увидимъ, принятой для изображеній Христа по грудь. Иногда вверху по угламъ саркофага помѣщаются маски въ античномъ стилѣ. Въ саркофагахъ господствуетъ тотъ же параллелизмъ между Ветхимъ и Новымъ Завѣтомъ, какъ и въ живописи катакомбъ; но объемъ сюжетовъ изъ Евангелія шире, особенно въ сценахъ, предшествующихъ страстямъ Господнимъ, къ которымъ искусство уже приближается, но все еще не смѣетъ и не умѣетъ ихъ изображать. Такъ очень часто встрѣчаются изображенія Христа, задерживаемаго воинами въ Геѳсиманскомъ саду, отрекающагося Петра съ пѣтухомъ, Пилата, умывающаго руки. Господствующій типъ Христа — юношеская, идеальная фигура, безъ бороды, съ длинными волосами, изящно закинутыми назадъ, въ туникѣ и тогѣ, перекинутой черезъ одно плечо и подхваченной подъ другую руку.

Для ближайшаго знакомства съ этими важными памятниками для исторіи христіанскаго искусства предлагается здѣсь описаніе нѣкоторыхъ изъ самыхъ замѣчательныхъ изъ нихъ.

1) Саркофагъ префекта **Юнія Басса** (Junius Bassus) 359 г. Рельефы, только съ передней стороны; расположены въ два ряда; верхніе раздѣлены колоннами, подъ горизонтальнымъ архитравомъ: нижніе тоже между колоннами, но частію подъ арками въ видѣ раковины, частію подъ тупыми углами фронтона, въ перемежку. По пяти отдѣловъ въ каждомъ ряду. Въ верхнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ Христосъ возсѣдаетъ на престолѣ съ свиткомъ въ рукѣ; въ ногахъ у него обнаженная мужская фигура съ бородою, по грудь, въ рукахъ держитъ покрывало, спускающееся съ головы: это олицетвореніе небесной тверди, на которую Христосъ полагаетъ свои ноги. По сторонамъ его стоятъ Апостолы Петръ и Павелъ. Направо (отъ зрителя) въ двухъ рельефахъ Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. Налѣво въ одномъ рельефѣ отреченіе Петра, и наконецъ въ крайнемъ жертвоприношеніе Исаака. Въ нижнемъ ряду: въ среднемъ рельефѣ, подъ Христомъ, возсѣдающимъ на престолѣ: Христосъ, на осляти въѣзжающій въ Іерусалимъ. Направо въ двухъ рельефахъ: Даніилъ между львами, и Апостолъ Петръ, ведомый въ темницу; налѣво — тоже въ двухъ: Адамъ и Евва по сторо-

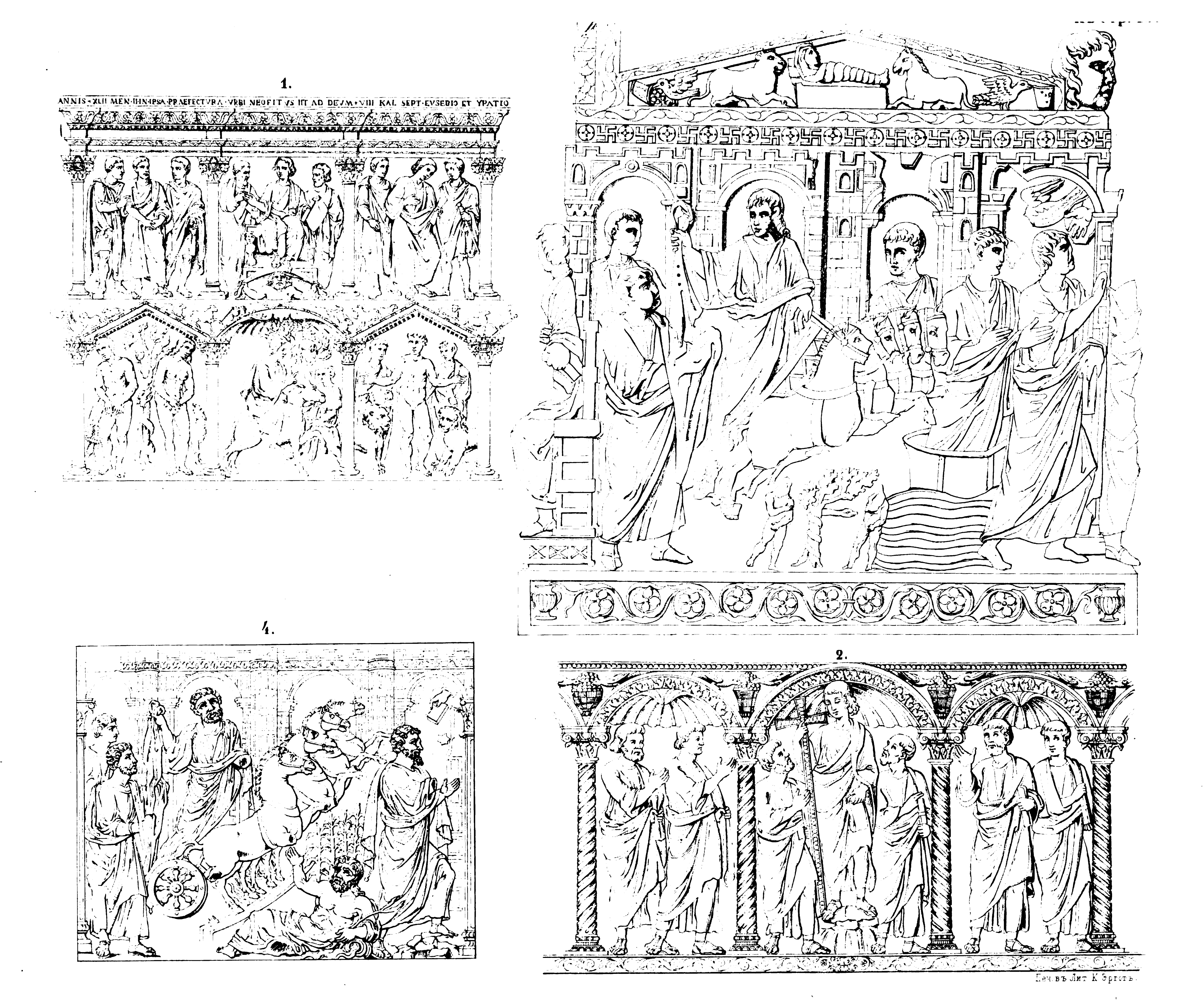
Marchi, I monumenti delle arti primitive nella metropoli del Christianesimo. Roma. 1844. — Mich. De Rossi, Roma sotterranea cristiana. Roma. 1863. — Gio. Bat. de Rossi, Bulletino di Archeologia christiana. Roma.

намъ Древа Познанія, съ аттрибутами труда, предопредѣленнаго имъ по изгнаніи изъ Рая для снискапія пищи и одѣянія: около Адама снопъ жита, около Еввы — ягненокъ, для означенія пряденья шерсти. Наконецъ въ послѣднемъ — Іовъ на гноищѣ, юношеская фигура, безъ бороды; около еще двѣ фигуры. Для христіанской символики особенно важенъ этотъ саркофагъ по украшеніямъ, наполняющимъ пустые углы, образуемые арками нижняго ряда, надъ барельефами. Въ этихъ углахъ подъ видомъ агнцевъ изображены Христосъ и другія священныя лица въ нѣкоторыхъ сценахъ, обычныхъ для искусства того времени; а именно: агнецъ жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду (Моисей), и получаетъ скрижали отъ десницы Господней (онъ же); агнецъ въ пещи (намекъ на трехъ отроковъ въ Вавилонской пещи); агнецъ возлагаетъ свою лапку на другаго агнца, на котораго сходитъ съ неба Духъ Божій (Іоаннъ креститъ Іисуса Христа); агнецъ съ жезломъ умножаетъ хлѣбы, воскрешаетъ Лазаря (Іисусъ Христосъ). Снимокъ съ середней части саркофага см. подъ № 1.

2) Саркофагъ консула Аниція Проба, или саркофагъ Проба и Пробы, 395 г. Рельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ, въ одинъ рядъ, раздѣленные колоннами, въ нишахъ подъ сводами изъ раковинъ. На передней сторонѣ, въ среднемъ изъ пяти отдѣловъ, изображенъ Христосъ, стоящій на горѣ, изъ которой изливаются четыре Райскія рѣки: Тигръ, Евфратъ, Фисонъ и Нилъ, въ ознаменованіе источника жизни и спасенія, исходящаго отъ Христа. Въ лѣвой рукѣ держитъ Онъ свитокъ, а въ правой крестъ, украшенный драгоцѣнными каменьями, четвероконечный, въ видѣ посоха, доходящаго до земли, съ короткимъ перекрестіемъ въ самомъ верху: изображеніе, въ высокой степени важное для исторіи христіанскихъ древностей. (Снимокъ см. подъ № 2.) Во всѣхъ прочихъ отдѣлахъ всѣхъ трехъ сторонъ саркофага, изображены стоящіе Апостолы и ученики Христа, попарно. На задней сторонѣ три рельефа: въ среднемъ — двѣ стоящія фигуры, мужская и женская, вѣроятно, Пробъ и Проба; по сторонамъ пустые четвероугольники, наполненные извивающимися желобками въ видѣ латинскаго S (strigiles), а по оконечностямъ, тоже между колоннами подъ арками, по одной стоящей фигурѣ.

Оба эти саркофага изъ Ватиканскихъ катакомбъ.

3) Саркофагъ подъ каѳедрою Миланской базилики Св. Амвросія, по своему происхожденію позднѣе обоихъ предыдущихъ. Барельефы со всѣхъ четырехъ сторонъ. На передней, раздѣленной на два ряда, въ нижнемъ, который составляетъ главную и большую часть этой стороны, въ серединѣ, въ полукруглой нишѣ возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ, съ Писаніемъ въ рукѣ; подъ его ногами двѣ молитвенно склоняющіяся фигуры по сторонамъ агнца. По обѣимъ сторонамъ Христа, его ученики, одни сидятъ, другіе стоятъ; фонъ раздѣленъ на арки, поддерживающія зданіе. Въ верхнемъ ряду: надъ Христомъ щитъ съ груднымъ изображеніемъ мужчины и женщины, поддерживаемый обнаженными крылатыми геніями, съ хламидами на плечахъ. Налѣво три Еврейскіе отрока, отказывающіеся поклониться идолу — это первая половина событія, котораго и заключеніе также встрѣчается на саркофагахъ, то есть, три отрока въ пещи. — Направо — три волхва несутъ дары Христу младенцу, находящемуся на колѣняхъ сидящей Богородицы. Оба эти рельефа соотвѣтствуютъ другъ другу и по мысли и по внѣшности: тамъ три Еврейскихъ отрока отрекаются поклониться идолу, а здѣсь три волхва, представители язычества, идутъ съ усердными приношеніями къ Богу истинному. И тѣ и другіе въ одинаковыхъ восточныхъ костюмахъ и въ фригійскихъ шапкахъ (хотя въ этомъ саркофагѣ головы волхвовъ посбиты, но ихъ фригійскія шапки извѣстны изъ другихъ памятниковъ того же времени). По обѣимъ узкимъ сторонамъ оконечностей саркофага, тоже на фонѣ зданія съ арками, изображено: на одной Жертвоприношеніе Исаака и стоящіе Апостолы, а наверху въ фронтонѣ: въ серединѣ въ вѣнкѣ извѣстная монограмма Христа, состоящая изъ греческой буквы Х, отвѣсно перечеркнутой буквою Р. По сторонамъ вѣнка по голубю и по буквѣ альфа и омега. Эта монограмма Христа въ вѣнкѣ иногда полагается на верхней оконечности креста, изображаемаго между рельефами въ самой серединѣ передней стороны саркофага. На другой узкой сторонѣ Миланскаго памятника, на маломъ пространствѣ скучено четыре Ветхозавѣтныхъ сюжета: Илья пророкъ возносится на небо на колесницѣ, запряженной четырьмя конями, покидая Елисею свою мантію. Рядомъ Ной въ ковчегѣ, въ видѣ ящика или купели, съ голубицею, а около него Моисей, принимающій изъ Господней десницы скрижали. Подъ конями Иліи: Адамъ и Евва по сторонамъ Древа Познанія. Илія, Елисей, Ной и Моисей — всѣ безбородыя, юношескія фигуры; но Авраамъ, въ вышеупомянутомъ рельефѣ съ бородою. Надъ этими


1.
ANNIS·XLII MEN·IIII·IPSA·PRAEFECTVRA·VRBI NEOFIT VS IIT AD DEVM·VIII KAL SEPT·EVSEBIO ET YPATIO
4.
2.
Печ. въ Лит. К. Эргота.

VII.

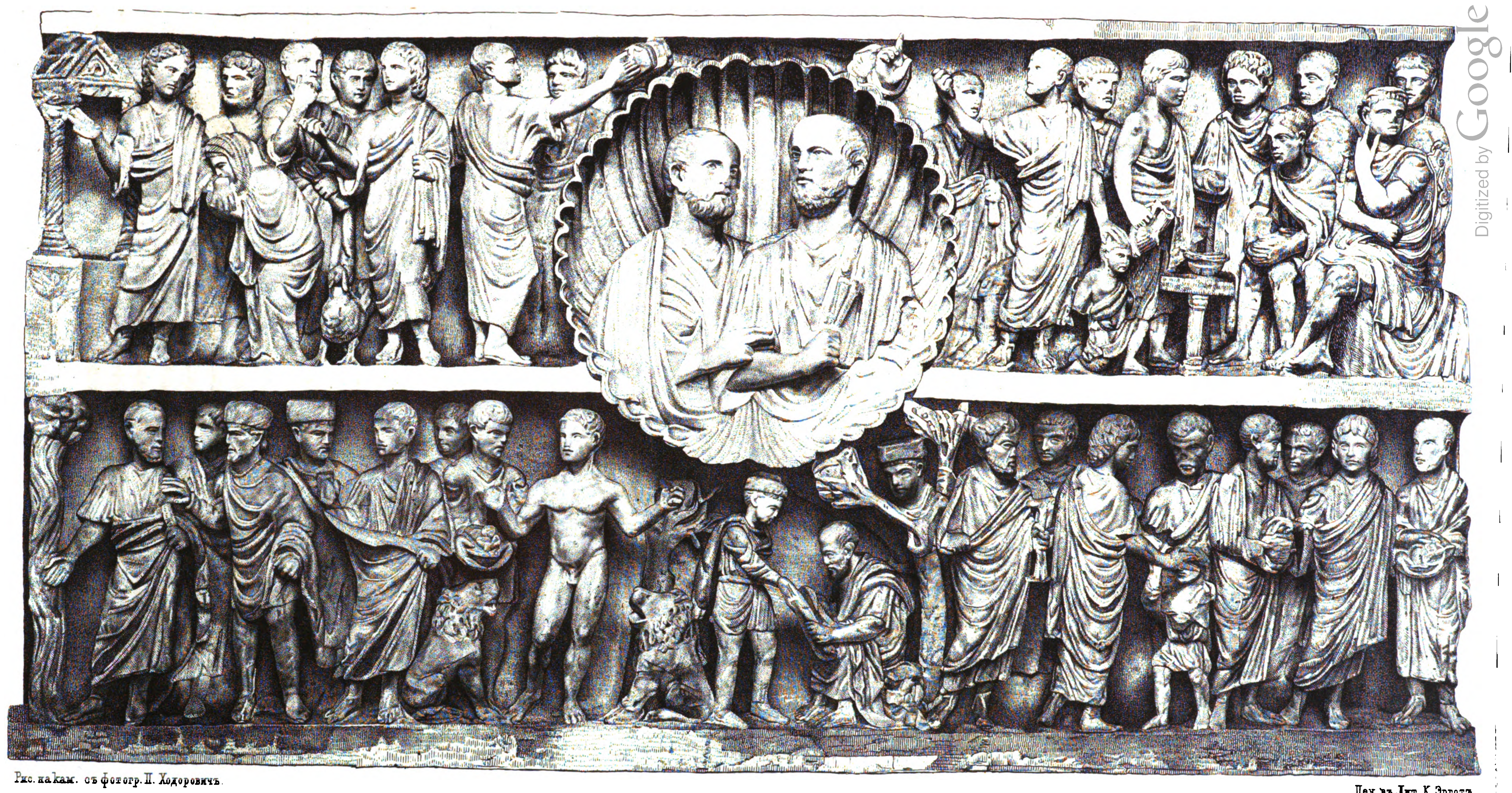


Рис. на кам. съ фотогр. П. Ходоровичъ.

Печ. въ Лит. К. Эргота.

САРКОФАГЪ БАЗИЛИКИ MARİA MAGGİORE.

четырьмя ветхозавѣтными событіями, во фронтонѣ изображено Рождество Христово: въ серединѣ въ ясляхъ лежитъ спеленутый Христосъ младенецъ, а по сторонамъ волъ и оселъ, и только. Богородица и Іосифъ отсутствуютъ, или потому что скульпторъ хотѣлъ намѣтить событіе краткимъ намекомъ, или потому, что онъ былъ послѣдователемъ ереси, отказывавшей Дѣвѣ Маріи въ чествованіи ея Богоматерью.—Снимокъ со всей этой стороны см. подъ № 3, а подъ № 4-мъ соотвѣтствующій барельефъ съ саркофага Луврскаго, о которомъ будетъ сказано ниже. — На задней сторонѣ Миланскаго памятника, въ серединѣ изображенъ стоящій на горѣ Спаситель — типъ замѣчательный потому, что съ бородою. По сторонамъ стоящіе Апостолы, по шести; въ ногахъ Спасителя у горы двѣ преклоняющіяся фигуры, мужчина и женщина. На нижней полосѣ, служащей пьедесталомъ, еще разъ изображены Христосъ и Апостолы подъ видомъ агнцевъ: въ серединѣ стоитъ агнецъ больше другихъ, а по сторонамъ по шести агнцевъ поменьше, справа и слѣва идутъ къ середнему, направляясь отъ зданій, изображенныхъ по обоимъ угламъ: это Виѳлеемъ и Іерусалимъ.

4) Саркофагъ изъ подъ олтаря базилики Апостола Павла, въ Латеранскомъ музеѣ. Рельефы на передней сторонѣ, въ два ряда, сплошные, то есть, не раздѣленные колонками. Въ верхнемъ ряду, въ серединѣ въ щитѣ поясныя изображенія двухъ фигуръ. Налѣво отъ зрителя сцены изъ Ветхаго Завѣта: сотвореніе первыхъ человѣковъ и грѣхопаденіе; въ сотвореніи Господь съ бородою, сидитъ на престолѣ; въ грѣхопаденіи—юношеская фигура, какъ обыкновенно изображается на саркофагахъ Христосъ. Адаму даетъ колосья, а Еввѣ барашка или козленка; около Древо Познанія съ зміемъ. На право Новый Завѣтъ: Спаситель претворяетъ воду въ вино — намекъ на чудо въ Канѣ Галилейской; умножаетъ хлѣбы и воскрешаетъ Лазаря.—Въ нижнемъ ряду, въ серединѣ, подъ щитомъ съ портретами, Даніилъ между львами, Аввакумъ приноситъ ему пищу. Налѣво Поклоненіе волхвовъ, и Христосъ исцѣляетъ слѣпаго; направо Отреченіе Петра съ пѣтухомъ, и Моисей жезломъ извлекаетъ изъ скалы воду.

5) Въ заключеніе, для составленія понятія о художественномъ стилѣ саркофаговъ, предлагается здѣсь рисунокъ съ точной фотографической копіи съ саркофага Либеріевой Базилики (Maria Maggiore), въ Римѣ, взятаго туда изъ катакомбъ Лукины (Lucinae). Въ серединѣ, въ медальонѣ изъ раковины, двѣ мужскія фигуры, отлично исполненныя, настоящіе портреты по натуральности и по выраженію характера; полагаютъ, что это Апостолы Петръ и Павелъ. По сторонамъ медальона, въ верхнемъ ряду, налѣво отъ зрителя, Моисей принимаетъ скрижали отъ десницы Господней, направо Авраамъ приноситъ въ жертву Исаака. Далѣе—Христосъ передъ Пилатомъ, умывающимъ руки. За Моисеемъ налѣво — Отреченіе Петра, съ пѣтухомъ, и Христосъ воскрешаетъ Лазаря (замѣчательна форма гроба въ видѣ античнаго зданія). Въ нижнемъ ряду, начиная съ лѣвой оконечности: Моисей источаетъ изъ скалы воду; Іудеи ведутъ Христа; Даніилъ между львами; Моисей сидитъ съ скрижалями, объясняя народу законъ; Закхей на смоковницѣ; Спаситель даетъ зрѣніе слѣпому и чудесно умножаетъ рыбы и хлѣбы.

Такъ какъ по самому существу своему, скульптура болѣе способна представлять событія въ малосложной группѣ, нежели въ широкомъ развитіи, которое предоставляется болѣе удобнымъ къ тому средствамъ живописи, и такъ какъ древне-христіанскіе рельефы на маломъ пространствѣ стремятся выразить многое, вполнѣ отражая обиліе идей, которыя въ ихъ неразвитыхъ зародышахъ сомкнуты въ вѣрующемъ воображеніи художника; то рельефы саркофаговъ важны въ исторіи христіанскаго искусства тѣмъ, что пріучили глазъ схватывать цѣлое событіе по короткому намеку, выработавъ съ этою цѣлью типическія формы для изображенія разныхъ сюжетовъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Потому тѣже сюжеты повторяются на саркофагахъ почти въ одномъ и томъ же видѣ, съ малыми видоизмѣненіями. Таковы, напримѣръ, чудеса Іисуса Христа, Адамъ и Евва, Моисей, источающій изъ скалы воду. Иногда очевидно одинъ рельефъ служилъ образцомъ для другаго. Такъ узкая сторона Миланскаго саркофага, съ четырьмя ветхозавѣтными сюжетами, повторена на саркофагѣ Луврскомъ (изъ Рима): Илія на колесницѣ съ Елисеемъ и Моисей въ тѣхъ же самыхъ позахъ, на тѣхъ же мѣстахъ и на томъ же фонѣ зданія съ арками, только всѣ трое съ бородами; и за отсутствіемъ Адама и Еввы и Ноя, ихъ мѣсто занимаетъ Іорданъ въ видѣ лежащаго въ тростникѣ старца, облокотившагося на урну, изъ которой выливается вода. Снимокъ см. подъ № 4 (*).

(*) Кромѣ указанныхъ изданій Бозіо, Аринги, Боттари: Allegranza, Spiegazione e reflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano. Milano. 1757.—Ferrario, Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di

III. Мозаики. Ни чѣмъ столько не характеризуетъ искусство восторжествовавшую надъ гоненіями и получившую подобающее ей господство Церковь, какъ блистательное убранство разноцвѣтною и позлащенною мозаикою храмовъ, которые съ небывалою дотолѣ роскошью и торжественностью стали воздвигаться и на востокѣ, и на западѣ. Въ этомъ блескѣ и яркости колорита, подъ глянцовитымъ стекломъ Византійской мозаики, въ этихъ торжественно выступающихъ на золотомъ фонѣ ликахъ Святыхъ, вознесенныхъ подъ свѣтлый куполъ или въ далекое углубленіе храма, за алтаремъ, въ этомъ образѣ Іисуса Христа, въ торжествѣ славы своей возсѣдающаго на престолѣ, между Апостолами и Святыми, будто и само искусство вмѣстѣ съ Церковью вѣрующихъ торжествуетъ свое освобожденіе отъ катакомбъ, гдѣ оно должно было скрываться отъ дневнаго свѣта, озаряемое неровнымъ мерцаніемъ лампъ. Торжествующая Церковь возноситъ до торжественной славы и Святые лики, окружая ихъ нимбомъ, или сіяніемъ вѣнца, чего еще не наблюдало систематически искусство временъ мученичества, не выдѣлявшее святыхъ сіяніемъ изъ толпы обыкновенныхъ людей, и особенно въ изображеніяхъ скульптурныхъ (*). Тѣ, которые старались придать всевозможный блескъ храму мозаическими работами, хорошо понимали ихъ ослѣпительный для молящихся эффектъ, и выражали о томъ свою мысль въ надписяхъ, помѣщаемыхъ при мозаикахъ. Такъ подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Космы и Даміана въ Римѣ, VI в., изображающею Христа между Апостолами Петромъ и Павломъ, Космою и Даміаномъ и Св. Ѳеодоромъ и Папою Феликсомъ, съ моделью храма въ рукахъ, въ качествѣ его строителя (521—530), помѣщена изъ мозаики латинская надпись слѣдующаго содержанія: „Прекрасный домъ божій сіяетъ блистательными металлами, и еще драгоцѣннѣе сіяетъ въ немъ свѣтъ вѣры. Неложное упованіе въ спасеніи народа исходитъ отъ Мучениковъ Врачей, и святынею возрастаетъ слава мѣста сего. Сей подобающій даръ принесъ Господу Феликсъ, да сподобится небеснаго царствія.“ — Или, подъ мозаикою абсиды въ храмѣ Св. Агнесы въ Римѣ, VII в., изображающею Св. Агнесу между двумя Папами, строителями этого храма, между Симмахомъ (498—514) и Гоноріемъ I (626—638), читается мозаическая латинская надпись: „Золотая живопись исходитъ отъ раздробленнаго на части металла и содержитъ въ себѣ дневной свѣтъ, будто утренняя заря, собирая облака съ туманныхъ источниковъ, освѣщаетъ поля, или радуга блистаетъ между звѣздами“ и т. п. Въ надписи на мозаикѣ капеллы Св. Венанція, въ баптистеріи Іоанна Латранскаго въ Римѣ, VII в., металлическій блескъ мозаики сравнивается съ прозрачностью Святаго источника.

Мозаическія изображенія, будучи обезпечены отъ разрушительнаго времени прочнымъ производствомъ изъ цвѣтнаго стекла, и составляя какъ бы нераздѣльное цѣлое съ стѣнами храма, которыя ими украшены, предлагаютъ намъ полную картину исторіи древне-христіанской живописи отъ IV до XII в., и не только до раздѣленія церкви составляютъ общее достояніе художественнаго преданія Востока и Запада, но и по раздѣленіи, такъ какъ мозаика XI—XII в., въ Италіи, и именно въ Венеціи и Сициліи носитъ на себѣ Византійскій характеръ. Кіево-Софійскіе мозаики XI в. идутъ по прямой линіи отъ древнѣйшихъ греческихъ, въ Цареградѣ и Солунѣ, а цареградскія въ соборѣ Св. Софіи VI в., и по времени, и по стилю, соотвѣтствуютъ Равеннскимъ въ храмѣ Св. Виталія, равномѣрно какъ Солунскія VI в. современнымъ имъ или ближайшимъ по времени итальянскимъ. Чѣмъ мозаики древнѣе, тѣмъ ближе къ техникѣ античнаго искусства, а потому изящнѣе въ рисункѣ и колоритѣ, и свободнѣе въ творчествѣ: такъ что самыя раннія изъ нихъ отъ IV до VI в. во многомъ сходствуютъ съ живописью катакомбъ (**). Чѣмъ позднѣе, тѣмъ больше въ нихъ ремесленной рутины, сквозь которую, только по преданью школы, кое гдѣ проглядываютъ остатки древняго изящества. Какъ историческій результатъ предшествовавшаго развитія, мозаики удерживаютъ древне-христіанскій символизмъ, напримѣръ, въ изображеніи Христа и Апостоловъ въ видѣ агнцевъ, Іордана въ видѣ человѣческой фигуры, идеи воскресенія въ образѣ Феникса; но соотвѣтствуя развитію и уясненію предметовъ вѣры, онѣ стремят-

---

Sant'Ambrogio di Milano. Milano. 1824. — Millin, Voyages dans les départements du midi de la France. Paris. 1807—1811.

(*) Впрочемъ сіяніемъ обозначалось не одно святое, но и все важное, какъ то: цари и властители, олицетворенія идей и отвлеченныхъ понятій и т. п. Въ скульптурѣ же сіяніе отсутсвуетъ иногда и въ значительно позднѣйшихъ памятникахъ.

(**) Какъ исключенія, встрѣчаются мозаики и въ катакомбахъ. См. снимки въ изданіи Перре.

ся къ точнѣйшему, какъ бы *историческому* воспроизведенью священныхъ личностей и событій. Потому въ лучшій періодъ мозаическихъ работъ, до VI в. выработались и опредѣлились иконописные типы Христа, Богородицы, Пророковъ и Апостоловъ, Мучениковъ, нѣкоторыхъ Отцевъ церкви и другихъ Святыхъ, съ ихъ отличительными чертами лица и съ индивидуальнымъ характеромъ и въ опредѣленномъ костюмѣ, то есть, тѣ самые иконописные типы, къ сохраненію которыхъ стремилась впослѣдствіи Русская иконопись; такъ что, для точнѣйшаго опредѣленія вѣрности преданія нашихъ иконописныхъ Подлинниковъ, надобно сличить ихъ съ священными типами мозаикъ.

Въ связи съ установленіемъ мозаическихъ типовъ опредѣлялось и литературное о нихъ преданіе. Въ эпоху символическаго искусства первыхъ вѣковъ христіанства, когда господствовалъ типъ Христа символическій, въ идеальномъ образѣ юноши, Добраго Пастыря, агнца, и литературныя мнѣнія о внѣшнемъ видѣ Христа не были выяснены. Древнѣйшіе отцы церкви, Іустинъ Мученикъ (89—167), Климентъ Александрійскій († до 218), Тертуліанъ († 220), основываясь на слѣдующемъ текстѣ Пророчества Исаіи: „нѣсть вида ему, ниже славы: и видѣхомъ его, и не имяше вида, ни доброты: но видъ его безчестенъ, умаленъ паче всѣхъ сыновъ человѣческихъ" (53, 2.3) — полагали, что Спаситель по видимому подобію былъ малъ возрастомъ и невзраченъ. Напротивъ того Іоаннъ Златоустъ († 407), уже знакомый съ мозаическимъ типомъ Христа, основываясь на псалм. 44, ст. 3: „красенъ добротою паче сыновъ человѣческихъ, изліяся благодать во устнахъ твоихъ" — полагалъ, что Спаситель былъ прекрасенъ по внѣшнему подобію, и что сказанное свидѣтельство Пророка Исаіи должно быть отнесено къ страданіямъ и униженію, претерпѣннымъ отъ Искупителя. Также утверждаетъ и преподобный Іеронимъ († 420), что въ очахъ и во всемъ подобіи Христа проявилось небесное и божественное величіе. По мнѣнію Оригена († 253) Христосъ не имѣлъ опредѣленнаго образа, но каждому казался по его личному расположенію духа. Что въ эпоху Константина Великаго типъ Спасителя еще неопредѣлился въ искусствѣ, можно заключить изъ того, что сестра его, Констанція, тщетно искала себѣ точной иконы Христа, за что укоряетъ ее Евсевій Кесарійскій († 340), на томъ основаніи, что безжизненными очерками и красками не возможно изобразить истинное и безсмертное подобіе Спасителя. Но отъ IV до половины VIII в. уже въ такой ясности опредѣлился мозаическій типъ Христа, что Іоаннъ Дамаскинъ († около 760) описываетъ его съ иконописными подробностями, очевидно, почерпнутыми изъ нагляднаго знакомства съ художественными произведеніями, и именно, что Христосъ былъ высокъ и строенъ, съ прекрасными глазами, съ большимъ или, вѣроятнѣе, съ прямымъ носомъ (ἐπίῤῥινος), съ вьющимися волосами, съ черною бородою и съ головою, наклоненною впередъ; цвѣтомъ тѣла желтоватъ, какъ пшеница (σιτόχρους), подобно своей Матери. Къ этому описанію Дамаскинъ присовокупляетъ одну подробность, очевидно, заимствованную изъ какого нибудь мѣстнаго видоизмѣненія въ художественномъ типѣ, именно, что у Христа были сросшіяся брови (*).

Литературный результатъ художественнаго развитія внѣшняго подобія Спасителя дошелъ до насъ въ двухъ редакціяхъ, въ восточной и западной.

Восточная редакція сохранилась въ Византійскомъ хронографѣ Пресвитера Никифора, первой половины XIV в., и въ переложеніи Максима Грека, вмѣстѣ съ подобіемъ Богородицы, вошла въ наши Иконописные Подлинники. Такъ, по упомянутой уже не разъ редакціи Большаковской рукописи съ Лицевыми святцами, подъ 6 августа, послѣ описанія Преображенія слѣдуетъ: *Описаніе плоти божественныя Христовы и совершеннаго его возраста Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа сице бо бысть; сіе написа Преподобный Максимъ Грекъ, Святыя Горы инокъ, обители Ватопедскія архимандритъ:* Бяше же лицомъ красенъ зѣло; возрастомъ же бяше и высотою тѣло шести стопъ; совершенъ русыми власы, не вельми густы, паче добрѣ предивно (**); брови имуще черны, не вельми наклонны (***); очи же его русы и веселы, якоже образъ сказуется праотца Давида, глаголютъ черменъ. Долги имѣя власы: николи же бо стриженіе взыде, ни рука человѣческа на святую главу его, токмо рука матере его въ младенчествѣ. Мало наклонней выи его: не вельми простъ распростертъ имѣя

(*) De imaginibus кн. I, въ изд. Парижскомъ 1712, т. I, стр. 631. — Glückselig, Christus-Archäologie. Prag 1862. Стр. 82 и слѣд.

(**) Въ подлинникѣ: „на концахъ вьющіеся".

(***) Въ подл. „не безъ перерыва", т. е. не сросшіяся, какъ значится у Іоанна Дамаскина.

возрастъ тѣлесный (*). Не вельми русъ (**). Округло лице, якоже и матере его, мало сходящее (***), добрыми очима (****). Ноздратъ (*****). Брадою русъ, на два конецъ космочки, раздвоилася (******), елико являетъ, и что разумное нравомъ и кротостію, и по всему безгнѣвенъ, и помалу того (?), пріобщашеся подобію образа Святыя Богородицы. Возраста бяше средняго, средне руса, желты власы, очима черныма, благозрачна. Черны брови. Долги руцѣ. Кругловатымъ лицемъ (*). Долги персты ручные. Имѣя носъ покляпъ, устнѣ же пренепорочныя чарвленною красотою побагренны". Эта же статья съ именемъ Максима Грека помѣщена и въ Подлинникѣ Ундольскаго (№ 130), только еще не въ системѣ мѣсяцеслова, а между статьями прибавочными, подъ заглавіемъ: „Описаніе божественныя плоти Христовы" и т. д.

Западная редакція излагается въ апокрифическомъ письмѣ Лентула къ Римскому сенату, и хотя дошла до насъ въ источникѣ древнѣе Византійскаго хронографа, именно у Ансельма Кентерберійскаго († 1107), но на Руси была введена, по вліянію Польскому, уже въ позднѣйшіе Подлинники. По рукоп. гр. Уварова конца XVII в. или начала XVIII в. (№ 291) это письмо читается такъ: „Въ нынѣшнія времена явился и еще есть человѣкъ великія силы, ему же имя Іисусъ Христосъ, иже нареченъ есть отъ людей Пророкъ Правды; ученики же его нарицаютъ Сыномъ Божіимъ. Умершихъ воскрешаетъ, немощныхъ уздравляетъ. Человѣкъ есть возраста высокаго, краснаго и учтиваго, образъ имѣетъ должной чести: яко иже на него зрятъ, имѣютъ его любити и боятися. Власы имѣетъ цвѣта орѣха лѣснаго созрѣлаго (**), гладки, едва даже не до ушесъ, а отъ ушесъ надолъ кудрявы, мало нѣчто желтѣйши и яснѣйши, въ плечахъ разсыпаются, предѣлъ имѣюще посреди главы, по обычаю Назореовъ. Чело гладкое, и свѣтлое (***). Лицо такожде не сморщенное (****). Носъ и уста весьма ни единаго имѣютъ укоренія. Браду имать густу, изрядну, недолгу, цвѣтомъ власамъ подобну, посреди же раздвоенну. Зрѣніе имѣетъ простое и постоянное, очи имѣетъ честныя, желтыя (т. е. карія), различно же свѣтлы бывающія. Въ наказаніи грозный, въ увѣщаніи ласковый, любовный, пріемный и веселый: сохраняющь поважность, его же никто же когда видя смѣющася; плачущаго же часто. Возрастомъ тѣла высокій, прямыя руцѣ и рамена имѣетъ; къ видѣнію веселый, во глаголаніи учтивый.... между же сынами (человѣческ ими) зѣло прекраснѣйшій".

Сверхъ этихъ двухъ редакцій, въ нашихъ Подлинникахъ, между статьями предисловія, помѣщается еще слѣдующее описаніе типовъ Спасителя и Богородицы, приводимое здѣсь по моему краткому Подлиннику: „Якоже во многосложномъ свитцѣ описуетъ святѣйшими вселенскими патріархи къ Ѳеофилу греческія скиптры, о святыхъ иконахъ и чести ихъ написаша, и въ томъ подписавше пятьдесять и къ тысящи четыреста и пять. Яко той Богъ есть обѣма естествома знаемъ, единымъ же составомъ и лицемъ видимъ, и неописанъ и описанъ, безплотенъ и плотенъ, безвещественъ и вещественъ, неосязаемъ и осязаемъ, страстенъ и безстрастенъ, не созданъ и созданъ, непревратенъ и неизмѣненъ намъ явися, якоже древніи списатели сказуютъ его боготѣлесный образъ. Образъ вознесенъ бровма, добрыма очима и маститама, долгимъ носомъ, русъ власы, нагорбъ (наклонивъ выю?) смиренія ради, чернъ брадою, смуглъ плотію; долги персты. Доброгласнъ, сладокъ словесы, зѣло кротокъ, молчаливъ, терпѣливъ". Подобіе Богородицы выдается въ нашемъ Подлинникѣ за согласное съ иконою Евангелиста Луки, который по средневѣковому преданію будто бы писалъ портретъ съ Богородицы: „Возрастъ среднія мѣры имущи; благодатное же и святое лице ея мало окружено, и чело свѣтолѣпно, продолгующъ носъ, направъ (т. е. прямой), доброгладостнѣ лежащъ; очи же зѣло добро-

(*) О Давидѣ въ подл. нѣтъ.

(**) Въ подл. „съ подъятымъ носомъ".

(***) О раздвоенной бородѣ въ подл. нѣтъ.

(****) Темно переложено. Въ подл. „шея нѣсколько нагнута, отъ чего онъ не совсѣмъ прямо держится." Согласно съ Іо. Дамаскинымъ.

(*****) Въ подл. „цвѣта пшеницы" какъ свидѣтельствуетъ и Іо. Дамаскинъ.

(******) Переложено темно и текстъ испорченъ. Въ подл. напротивъ того: „лицо *не* округло, но какъ у его Матери, продолговато, нѣсколько спущено внизъ (*мало сходящее*) и нѣжно румянящееся".

(*) Продолговато, какъ значится въ предыдущемъ примѣч.

(**) Въ подл. „capillos vero circinos et crispos aliquantum caeruliores et fulgentiores".

(***) Въ рукоп. „*тѣло* свѣтлое"; но въ подл. „frontem planam et serenissimam".

(****) Дурно переведено. Въ подл. „cum facie sine ruga ac macula aliqua".

черни и благокрасни, зѣницы такожде и брови; устнѣ же всенепорочныя червленою побагренѣ, и персты богопріятныхъ рукъ тонкостію источени въ умѣренной долгости, и благосіятельныя главы власы русы, кротостны украшены".

По греческому Подлиннику Діонисія, у Христа брови срослись, лицо цвѣта пшеницы, волоса на головѣ золотистые, вьются; борода черная; Богородица тоже цвѣта пшеницы, большія брови, нос средній; любила носить одѣянія натуральнаго цвѣта того вещества, изъ котораго были сдѣланы (*).

Въ искусствѣ временъ мученичества, какъ мы видѣли, ни личность Богородицы сама по себѣ, ни событія изъ житія Богородицы, не входили въ циклъ священныхъ изобраbраженій, сосредоточенныхъ на главной идеѣ о Божественномъ Искупителѣ. Только съ V-го в. во всей торжественности является въ Христіанскомъ искусствѣ ликъ Богородицы, окруженный изображеньями ея дѣяній, въ слѣдствіе борьбы съ ересью Несторія, ниспровергнутой на Ефескомъ соборѣ (440 г.). Иконописный типъ Богородицы развился въ связи съ типомъ ея Божественнаго Сына и былъ съ нимъ сближенъ по родственному сходству. Литературныя свидѣтельства объ этомъ не могли имѣть другихъ основаній, кромѣ художественныхъ изображеній, на что указываютъ самыя свидѣтельства эти, ссылаясь на икону нерукотвореннаго Спаса въ Едесѣ, будто бы исцѣлившую нѣкогда царя Авгаря, на убрусъ Вероники, или на иконы Богородицы, приписываемыя Евангелисту Лукѣ. Нѣкоторыя различія въ типахъ Христа и Богородицы, внесенныя въ литературныя преданія, объясняются видоизмѣненьями въ изображеньяхъ, на которыхъ эти преданья основывались.

Стремленіе къ индивидуальности въ отдѣлкѣ религіозныхъ типовъ давало изображеніямъ характеръ портретовъ, поддерживаемый вѣрою въ портретное происхожденіе нѣкоторыхъ изъ иконъ. Потому идеальность фигуръ ранняго искусства катакомбъ и саркофаговъ замѣняется въ мозаикѣ наклонностью къ портрету и натурализму. Юныя и безбородыя фигуры Христа и Апостоловъ искусства временъ мученичества, переходя въ слѣдующій періодъ, будто старѣютъ вмѣстѣ съ возмужалостью христіянскаго искусства. Все больше и больше является фигуръ бородатыхъ. Юность Олимпійскихъ типовъ смѣняется зрѣлою возмужалостью и старостью историческихъ дѣятелей Ветхаго и Новаго Завѣта. Въ мозаикѣ предчувствуется уже рѣзкая опредѣлительность типовъ Русскихъ иконописныхъ Подлинниковъ. Изъ Апостоловъ раньше другихъ опредѣлились типы Петра и Павла: первый съ короткою сѣдою бородою, второй съ длинною черною.

Съ другой стороны, искусство мозаическаго періода создаетъ цѣлый міръ юношескихъ существъ, дотолѣ невѣдомыхъ художнику, въ чинахъ ангельскихъ, изображенія которыхъ распространяются въ мозаикахъ съ V вѣка, въ связи съ ученіемъ Діонисія Ареопагита о девяти ангельскихъ чинахъ, составленномъ въ концѣ этого столѣтія. Только тогда могло возникнуть изображеніе Троицы въ видѣ трехъ Ангеловъ, явившихся Аврааму, которые впрочемъ сначала изображались безъ крыльевъ, и тогда же, хотя и на основѣ ранней символики, вошли въ художественный циклъ символы Евангелистовъ въ видѣ крылатыхъ животныхъ, между которыми помѣщается и Ангелъ. Искусство временъ мученичества знало только античныхъ геніевъ, которыхъ изображало въ видѣ крылатыхъ Амуровъ или Побѣдъ, и все прекрасное и возвышенное въ таинствахъ вѣры представляло въ вѣчно юныхъ идеалахъ, предшественникахъ мозаическимъ ангеламъ. Періодъ мозаическій распредѣлилъ это хаотическое броженіе на отдѣлы, извлекши изъ него нестарѣющую юность и сгруппировавъ ее въ образахъ Ангельскихъ чиновъ, а лицамъ историческимъ предоставивъ ихъ дѣйствительное, историческое подобіе.

Для ясности обозрѣнія мозаическихъ произведеній предлагается краткій перечень важнѣйшихъ изъ нихъ въ хронологическомъ порядкѣ.

1) Въ храмѣ *Св. Констанціи, въ Римѣ*, IV в., въ двухъ нишахъ по изображенію Христа съ Апостолами: Христосъ, возсѣдающій на земномъ шарѣ подаетъ ключъ Апостолу Петру, и Христосъ стоитъ между Апостолами Ѳомою и Филиппомъ; внизу четыре агнца. Въ сіяніи только Христосъ, въ голубомъ, съ оттѣнками. Благословляетъ рукою распростертою, не слагая перстовъ. Апостолы безъ сіяній, въ бѣлыхъ одеждахъ.

2) Въ храмѣ *Св. Георгія, въ Солунѣ*, IV в., мозаики, украшающія куполъ, въ восьми отдѣлень-

(*) Didron, Manuel d'Iconogr. chrét. стр. 452 и слѣд. Послѣдняя подробность объ одеждѣ Богородицы, заимствованная, у Пресвитера Никифора, встрѣчается и въ русскихъ подлинникахъ.

яхъ. Каждое представляетъ великолѣпныя полаты въ фантастическомъ стилѣ помпеянской живописи. Портики подъ колоннами, бесѣдки съ занавѣсами, аркады съ фризами, украшенными разными орнаментами. На архитектурныхъ выступахъ сидятъ голуби, павлины и другія птицы, какъ на заставкахъ древнихъ Византійскихъ рукописей. Подъ арками спускаются лампады. Въ срединѣ обыкновенно возвышается на колоннахъ осьмиугольное зданіе, подъ куполомъ, завѣшенное завѣсою или загражденное низенькою оградою. Это будто олтарь въ храмѣ. На этомъ архитектурномъ рисункѣ, расширяющемъ для воображенія дѣйствительные предѣлы купола, выступаютъ разные святые, въ тогахъ и хламидахъ, молитвенно поднимающіе свои руки на образецъ молящихся фигуръ въ живописи катакомбъ (*).

3) Въ *Баптистеріи*, или крестильницѣ, *въ Равеннѣ* (Giovanni-in-fonte), V в., двѣнадцать Апостоловъ вокругъ изображенія Крещенія Господня, представленнаго въ кругу. Этотъ сюжетъ, соотвѣтствующій назначенію самаго зданія, заслуживаетъ вниманія, какъ по своей древности, такъ и по способу представленія. Обнаженный Христосъ стоитъ до половины въ водѣ, сквозь которую виднѣется его тѣло. Налѣво отъ зрителя на каменномъ берегу стоитъ Іоаннъ Креститель, поливая на голову Спасителя воду; Духъ Святой спускается въ видѣ голубя, головою внизъ. Между Христомъ и Предтечею колоссальный четвероугольный крестъ, во всемъ сходный съ изображеннымъ на саркофагѣ Проба. Направо изъ волнъ показывается фигура Іордана въ видѣ обнаженнаго старца, въ рукѣ держитъ полотно для отренія тѣла Спасителя. Ангеловъ еще нѣтъ. См. снимокъ подъ № 1 на приложенной здѣсь таблицѣ. Наша иконопись до позднѣйшаго времени удерживаетъ въ этомъ сюжетѣ олицетвореніе Іордана.

4) Въ *Либеріевой* базиликѣ, *въ Римѣ* (Maria Maggiore), мозаики 432—440 г., особенно важныя въ исторіи христіанскаго искусства по подробному развитію сюжетовъ изъ Ветхаго и Новаго завѣта, и особенно по изображеньямъ *дѣяній* Богоматери, въ прославленье которой эта базилика была основана, въ противодѣйствіе ереси Несторіевой. Здѣсь же встрѣчаются изображенья ангеловъ, древнѣйшія изъ извѣстныхъ въ исторіи мозаики (**).

5) Въ *Усыпальницѣ Галлы Плакидіи*, *въ Равеннѣ* (обыкновенно называется храмомъ San Nasaro e Celso), ранѣе 450 г., мозаики замѣчательны по воспоминаніямъ символическихъ сюжетовъ предшествовавшаго періода, изъ которыхъ особенно обращаетъ на себя вниманіе изображеніе Добраго Пастыря на полукругломъ ландшафтѣ. Сидитъ юношеская фигура, ликъ въ сіяніи, — лѣвою рукою опершись на четвероконечный крестъ (подобный изображенному на саркофагѣ Проба), а правую протянувши къ стоящему вблизи агнцу; кругомъ тоже овечки. Между орнаментами замѣчаются голуби, пьющіе изъ чашъ (сюжетъ первыхъ вѣковъ христіанства), олени, спѣшащіе къ источнику водному — символъ, основанный на извѣстномъ стихѣ изъ Псалтыри: „имже образомъ желаетъ елень на источники водныя: сице желаетъ душа моя къ тебѣ Боже“ (41, 2). Наконецъ здѣсь же встрѣчается одно изъ древнѣйшихъ изображеній Евангелистовъ въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, кругомъ четвероконечнаго креста, на фонѣ небесной поверхности, усѣянной звѣздами. См. снимокъ подъ № 2.

6) Въ базиликѣ *Св. Павла* за городскими стѣнами (S. Paolo fuori le mura), въ Римѣ, 440—461, на тріумфальной аркѣ, называемой „великою“, мозаика, возобновленная послѣ пожара 1823 г. Въ срединѣ, въ медальонѣ колоссальное изображеніе Христа по грудь. Вверху, по обѣимъ сторонамъ по два Евангелиста въ символическихъ образахъ крылатыхъ животныхъ, между которыми замѣчателенъ символъ Евангелиста Матѳея въ видѣ старца съ бородою, съ крыльями, по поясъ. Это древнѣйшій (впрочемъ реставрированный) образецъ бородатой фигуры съ крыльями, отъ котораго можетъ вести свою исторію усвоенный въ нашей иконописи типъ крылатаго Предтечи. Внизу, подъ Спасителемъ въ медальонѣ, по сторонамъ по Ангелу: они преклоняются, держа въ рукахъ по жезлу. Волосы повязаны лентами, развивающимися по сторонамъ: это „тороки“ нашей иконописи. Внизу же по обѣимъ сторонамъ стоятъ склоняющіе головы 24 апокалипсическихъ старца.

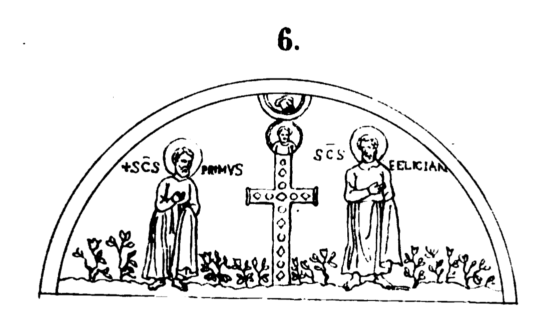
7) Въ капеллѣ при баптистеріи, или крестильницѣ *Св. Іоанна Латеранскаго*, 461—467 г., на сводѣ по золотому полю, Христосъ въ видѣ агнца, съ головою въ сіяніи.

8) Въ капеллѣ *Св. Аквилина*, въ храмѣ *Св. Лаврентія*, *въ Миланѣ*, V вѣка, двѣ мозаики въ

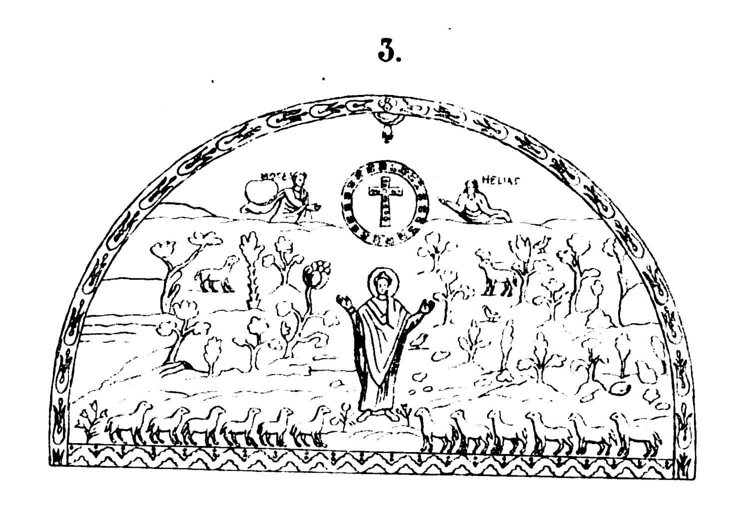
(*) См. въ отдѣлѣ Критики и Библіографіи статью о Тексье, г. Филимонова, гдѣ приложены и снимки. *Примѣч. Редакціи.*

(**) См. подробности далѣе въ статьѣ о мозаикахъ этой базилики, г. Виноградскаго. *Примѣч. Редакціи.*

6.



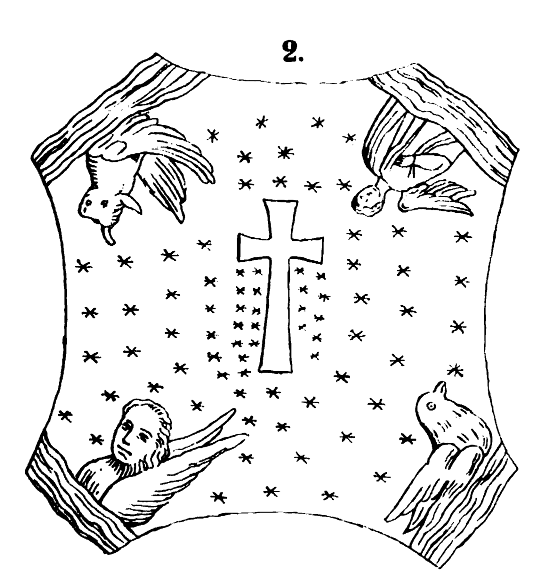
3.



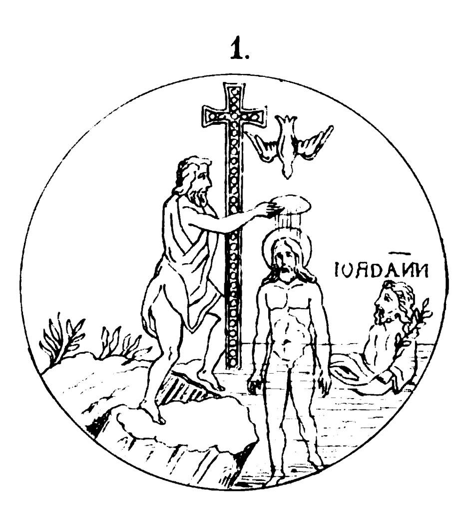
5.

4.

2.



1.



Печ. въ Лит. К. Эрготъ.

полукуполахъ абсидъ: одна изображаетъ Жертвоприношеніе Исаака; на другой — Христосъ между Апостолами сидитъ на престолѣ: прекрасная фигура, безъ бороды — въ стилѣ катакомбъ. Но Петръ и Павелъ уже въ своихъ установившихся типахъ: Петръ — сѣдой, съ короткою бородой; Павелъ — съ длинною черною.

9) Въ капеллѣ *Св. Сатира*, при базиликѣ *Св. Амвросія, въ Миланѣ*, V в. (?), мозаическія изображенія символовъ Евангелистовъ, Св. Виктора въ медальонѣ, съ четвероконечнымъ крестомъ, и шести въ полный ростъ стоящихъ Святыхъ, въ бѣлыхъ одѣяніяхъ. Между ними изображеніе Св. Амвросія, самое древнее въ мозаической иконописи.

10) Въ храмѣ *Св. Аполлинарія въ Равеннѣ* (до смерти Θеодорика 526 г.), мозаика, изображающая Преображеніе, въ его древнѣйшемъ, еще символическомъ переводѣ. Внизу полукруга стоитъ Св. Аполлинарій, молитвенно распростерши руки, по сторонамъ по шести Апостоловъ въ видѣ агнцевъ. Преображеніе представлено въ верхней части полукруга. Вмѣсто Христа изображенъ только четвероконечный крестъ въ медальѣнѣ, на фонѣ, усѣянномъ звѣздами, а по сторонамъ креста—Моисей и Илія Пророкъ. Снимокъ см. подъ № 3.

11) Въ храмѣ *Св. Космы* и *Даміана, въ Римѣ*, 526—530 г., упомянутая выше мозаика, изображающая, между шестью Святыми, Спасителя, типъ котораго въ этомъ изображеніи признается однимъ изъ лучшихъ въ мозаическомъ періодѣ искусства, почему и прилагается здѣсь въ рисункѣ. Сіяніе вокругъ головы еще безъ трехъ полосъ, соотвѣтствующихъ перекрестію, о чемъ подробнѣе будетъ сказано послѣ. Для исторіи христіанской символики любопытно изображеніе сидящаго на пальмѣ феникса, съ лучами сіянія кругомъ головы. На аркѣ замѣчательно для исторіи христіанскаго искусства изображеніе престола, на которомъ возлегаетъ агнецъ, съ возвышающимся надъ нимъ четвероконечнымъ крестомъ; по сторонамъ семь апокалипсическихъ свѣщниковъ и по ангелу.

12) Въ храмѣ *Св. Михаила* (San Michele-in-Affricisco), *въ Равеннѣ*, до 545 г., мозаическое изображеніе Христа въ торжественномъ окруженіи чиновъ ангельскихъ.

13) Въ храмѣ *Св. Виталія въ Равеннѣ*, 534—547 г., мозаическія изображенія, замѣчательныя столько же по историческому, сколько и по символическому содержанію. Историческій сюжетъ представленъ въ изображеніи двухъ процессій: въ одной царь Юстиніанъ между придворными и духовенствомъ, во главѣ котораго помѣщенъ Архіепископъ Максиміанъ, съ небольшимъ четвероконечнымъ крестомъ въ рукахъ, величиною съ нынѣшній благословляющій. Снимокъ см. на той же таблицѣ подъ № 4. — Въ другой процессіи является Царица Θеодора съ придворными дамами. Фигуры, замѣчательныя по портретности и современнымъ костюмамъ. Головы Юстиніана и Θеодоры окружены сіяніемъ. По символическому содержанію замѣчательны въ полукружіяхъ два ветхозавѣтныя изображенія, прообразующія страсти Господни и Таинство Евхаристіи. Въ одномъ полукружіи Авраамъ угощаетъ трехъ странниковъ, сидящихъ за столомъ, съ сіяніемъ кругомъ головы, но еще безъ крыльевъ; въ дверяхъ зданія стоитъ Сарра, налѣво отъ зрителя; а направо еще изображенъ Авраамъ, приносящій въ жертву Исаака. Въ другомъ полукружіи, между зданіями посреди стоитъ жертвенникъ съ потиромъ. Передъ нимъ совершаетъ таинство Мельхиседекъ, на основаніи текста: „Мельхиседекъ Царь Салимскій изнесе хлѣбы и вино; бѣше же священникъ Бога вышняго“ (Быт. 14, 18). Изъ зданія съ лѣвой стороны выходитъ къ жертвеннику Авель. Оба они, Мельхиседекъ и Авель, протянувъ впередъ руки, молитвенно слагаютъ ладони: древнѣйшій образецъ моленія, принятаго католиками. Ар-

хитектурное убранство мозаики Св. Виталія напоминаетъ древнѣйшія мозаики Солунскаго храма Св. Георгія. Между прочимъ встрѣчаются и павлины, столь обыкновенныя въ орнаментахъ Византійскихъ и древне-русскихъ.

14) Въ храмѣ *Св. Софіи въ Цареградѣ*, 536—563 г. Этотъ предметъ особенной важности для исторіи русскаго иконописнаго преданія требуетъ подробнаго изслѣдованія. Здѣсь же достаточно упомянуть, что мозаическія въ этомъ храмѣ изображенія Пророковъ, Мучениковъ и Отцевъ Церкви должны быть приняты въ основу иконописнымъ типомъ Русскихъ Подлинниковъ. Сошествіе Св. Духа, изображенное въ одномъ изъ куполовъ, представляетъ превосходный образецъ распредѣленія иконописи по требованію архитектоническихъ очертаній. Образецъ Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ, предлагается въ полукруглой мозаикѣ: въ лѣвой рукѣ Онъ держитъ раскрытое Евангеліе, оперевъ его на колѣно, правою благословляетъ именословно, т. е., соединивъ безыменный перстъ съ большимъ; подъ ногами подножіе. По обѣимъ сторонамъ въ медальонахъ грудныя изображенія Богородицы, въ ея обычномъ типѣ греко-русской иконописи, и Михаила Архангела съ крыльями и съ жезломъ; волосы повязаны тороками. Налѣво въ царскомъ одѣяніи повергается передъ Спасителемъ Царь Юстиніанъ, съ сіяніемъ вокругъ головы. Любопытное свидѣтельство для исторіи восточной иконописи тому, что это искусство въ иконахъ не избѣгало и портретныхъ изображеній современныхъ личностей.

15) Въ храмѣ *Св. Софіи въ Солунѣ*, VI в., послѣ Цареградской Софіи, въ куполѣ Вознесеніе Христово, расположенное также соотвѣтственно требованіямъ архитектурнымъ. Вверху возносящійся Спаситель (теперь видны только ноги), на спускахъ 12 Апостоловъ и Богородица между двумя Ангелами, какъ принято въ нашей иконописи.

16) Въ базиликѣ *Св. Лаврентія* за городскими стѣнами *въ Римѣ*, 577—590 г., замѣчательно изображеніе возсѣдающаго на земномъ шарѣ Спасителя, который благословляетъ — соединивши большой перстъ съ мизинцемъ и безыменнымъ, и распростерши указательный и средній—одинъ изъ древнѣйшихъ образцовъ сложенія перстовъ, принятаго Русскими раскольниками. Такъ же сложены персты благословляющей десницы Спасителя на мозаикѣ въ храмѣ Св. Θеодоры въ Римѣ, 772—795 г.

17) Въ вышеупомянутой капеллѣ *Св. Венанція* при баптистеріи *Іоанна Латеранскаго*, 639—642 г., для исторіи русскихъ иконописныхъ преданій заслуживаетъ особеннаго вниманія изображеніе стоящей Богородицы, съ молитвенно подъятыми руками. Съ этимъ изображеніемъ представляетъ замѣчательное сходство по своей позѣ мозаическое изображеніе Богородицы въ нашемъ Кіево-Софійскомъ соборѣ на Нерушимой стѣнѣ, XI в. Древнѣйшій переводъ такого же изображенія встрѣчается на греческомъ барельефѣ VI в. въ храмѣ Богоматери въ Равеннѣ (Sta Maria-in-Porto). — Снимокъ съ мозаики въ капеллѣ Св. Венанція см. на той же таблицѣ подъ № 5.

18) Въ храмѣ *Св. Стефана* (S. Stefano Rotondo) *въ Римѣ*, 642—649 г., мозаика, замѣчательная для исторіи креста, на сводѣ алтаря, посвященнаго Св. Приму и Фелиціану. Въ срединѣ между этими святыми изображенъ водруженный въ землю четвероконечный крестъ, украшенный драгоцѣнными каменьями, а на верхней конечности его въ медальонѣ изображеніе Спасителя по грудь. См. на той же таблицѣ № 6.

19) Въ храмѣ *Св. Нерея и Ахилла въ Римѣ*, 795—816 г., мозаика представляетъ дальнѣйшее развитіе въ представленіи Преображенія противъ Равеннской начала VI-го в., въ храмѣ Св. Аполлинарія, но все еще не достигшее установленной нормы, принятой нашею иконописью. Это изображеніе распредѣлено по аркѣ, отлогая округлость которой соотвѣтствуетъ Θаворской горѣ. Посреди въ ореолѣ Христосъ въ полный ростъ, по сторонамъ Моисей и Илія, а трое Апостоловъ расположены позади Моисея и Иліи, съ одной стороны одинъ, а съ другой двое; они падаютъ на колѣни, прикрывая лицо одѣяніемъ.

20) Въ храмѣ *Св. Маріи-Ладьи* (Sta Maria-della-Navicella, иначе Sta Maria-in-Domnica) *въ Римѣ*, 817—824 г., одно изъ древнѣйшихъ мозаическихъ изображеній торжественно возсѣдающей на престолѣ Богородицы съ Христомъ Младенцемъ, который сидитъ на колѣняхъ своей Матери, будто на престолѣ и благословляетъ десницею. По сторонамъ стоятъ чины ангельскіе. Папа Пасхалій, возобновившій, этотъ храмъ, преклонивъ колѣна, беретъ обѣими руками правую ступню Богородицы.

21) Въ базиликѣ *Св. Амвросія въ Миланѣ*, 832 г., мозаика въ абсидѣ изображаетъ Спасителя,

возсѣдающаго во славѣ своей на престолѣ, въ лѣвой рукѣ держитъ открытое Евангеліе, а правою благословляетъ. На воздухѣ по сторонамъ по Ангелу, въ бѣлыхъ ризахъ; по сторонамъ престола стоятъ Гервасій и Протасій. За ними направо и налѣво по зданію, въ византійскомъ стилѣ, съ изображеніемъ двухъ сценъ изъ одного эпизода въ житіи Св. Амвросія, какъ онъ однажды во время совершенія литургіи воздремалъ, и во снѣ присутствовалъ въ Турѣ при погребеніи Турскаго епископа Св. Мартина. Надъ зданіемъ направо отъ зрителя надписано Mediolanum, и внутри изображенъ въ храмѣ воздремавшій Св. Амвросій между духовенствомъ: налѣво надъ зданіемъ надписано Toronica (Туръ), и внутри изображено погребеніе Св. Мартина. Эта мозаика, замѣчательная по своему изяществу между современными ей, для насъ особенно важна потому, что вмѣстѣ съ латинскими надписями предлагаетъ и греческую, указывающую на непрекращавшуюся еще въ Миланѣ связь искусства съ Византіею, тогда какъ въ Римѣ съ древнѣйшихъ временъ надписи на мозаикахъ по большей части латинскія.

Вѣкомъ Карла Великаго и раздѣленіемъ Церкви на Восточную и Западную прерывается эта до тѣхъ поръ непрерывная нить исторіи мозаическихъ работъ. Періоду темнаго броженія варварскихъ элементовъ средневѣковой жизни, выразившемуся въ чудовищной орнаментикѣ стиля Романскаго, соотвѣтствуетъ въ Римѣ отсутствіе мозаическихъ произведеній, отъ **868** г., къ которому относится послѣдняя изъ древнѣйшихъ мозаикъ, въ храмѣ Св. Франчески Романы (прежде Sta Maria-Nova), и до **1130—1143** г., то есть, почти до половины XII в., когда фасадъ храма Св. Маріи за Тибромъ (Sta Maria-in-Transtevere) былъ украшенъ мозаическимъ изображеніемъ Евангельской притчи о Десяти Дѣвахъ съ свѣтильниками. Въ теченіе цѣлыхъ двухъ столѣтій источникъ древне-христіанскаго художественнаго преданія на Западѣ пришелъ въ полное забвеніе, и кромѣ Византійской имперіи негдѣ было найти слѣдовъ древняго великолѣпія и изящества. Потому, когда въ **1066** г. Дезидерій, аббатъ монастыря Монте-Кассинскаго задумалъ украсить мозаиками базилику этого монастыря, то выписалъ мастеровъ изъ Греціи, потому что, какъ замѣчаетъ при этомъ лѣтописецъ Монте-Кассинскаго монастыря, Епископъ Остійскій Левъ—„болѣе пятисотъ лѣтъ геній этого искусства погасъ во всей Италіи". Лѣтописецъ превозноситъ мозаики Греческихъ мастеровъ за живость изображенныхъ фигуръ, и свидѣтельствуетъ, что эти мастера научили своему искусству Итальянскихъ монаховъ. Почти около того же времени, въ **1071** г., по усердію Дожа Доменико Сельво украшена была мозаиками базилика *Св. Марка въ Венеціи*. Наконецъ въ XII в. Норманскіе властители Сициліи, покровительствуя торговлѣ и промышленности и окружая свой дворъ великолѣпіемъ и роскошью, не преминули озаботиться и о церковномъ изяществѣ, поручивъ греческимъ мастерамъ украсить мозаиками храмъ *Св. Маріи Адмиральской* (Dell' Ammiraglio), *Придворную капеллу* (послѣ **1140** г.), базилику *въ Чефалу* и базилику *въ Монреалѣ* (послѣ **1174** г.). Послѣдующую исторію мозаики, до XIII в. совмѣщаетъ въ себѣ Венеціанская базилика Св. Марка.

Мозаики Сицилійскія и Венеціанскія предлагаютъ образцы во всемъ сходныя по стилю съ мозаиками русскаго Кіево-софійскаго собора, и по содержанію пользуются тѣми же переводами, которые въ послѣдствіи были усвоены русскою иконописью и русскими иконописными Подлинниками. Напримѣръ, въ изображеніи Ангеловъ и Святыхъ, въ типахъ Спасителя и Богородицы, въ изображеніи Рождества Господня по переводу, принятому нашею иконописью, въ представленіи Воскресенія въ видѣ сошествія во адъ, въ обычномъ постановленіи Богородицы между Ангелами въ Вознесеніи Господнемъ, въ возсѣданіи Апостоловъ полукругомъ въ Сошествіи Св. Духа и проч. Эти мозаики, изображающія весь библейскій циклъ ветхозавѣтныхъ и евангельскихъ событій, столь важны для исторіи русскаго иконописнаго преданія, что требуютъ особаго разсужденія.

Обозрѣніе мозаическихъ произведеній слѣдуетъ заключить указаніемъ на превосходныя мозаики греческой работы на Руси, которыя, безъ сомнѣнія, со временемъ сдѣлаются непремѣннымъ достояніемъ исторіи европейскаго искусства, когда западные ученые познакомятся съ сокровищами русскаго церковнаго искусства.

Въ *Кіево-Софійскомъ соборѣ*, до **1037** г.: изображеніе Богородицы съ воздѣтыми руками, согласное по позѣ съ находящимися на фрескахъ капелы Св. Венанція въ Римѣ, какъ указано выше, и въ базиликѣ Чефалу въ Сициліи. Тайная Вечеря въ символическомъ видѣ Таинства Евхаристіи, совершаемаго самимъ Іисусомъ Христомъ, который, будучи дважды изображенъ стоящимъ у престола, преподаетъ шести Апостоламъ хлѣбъ и другимъ шести вино изъ чаши: переводъ, господствующій въ

русской иконописи и XVI и XVII в., какъ напримѣръ это можно судить по иконѣ миніатюрнаго письма надъ царскими вратами въ соборѣ Саввина монастыря близь Звенигорода: согласно съ предписаніемъ Подлинника (по рукописи Ундольскаго № 128): „А надъ царскими дверми на сѣни пишется *Вечеря Тайна*. На одномъ мѣстѣ въ лицѣ подаетъ Христосъ Петру хлѣбъ.... а на другой странѣ подаетъ Христосъ Павлу (вино) изъ чаши, а не изъ кубышки". — Кромѣ изображеній Апостоловъ, Евангелистовъ, Мучениковъ, Кіевская мозаика предлагаетъ образецъ Благовѣщенія съ веретеномъ.

Въ храмѣ *Злато-верхо-Михайловскаго Монастыря въ Кіевѣ*, 1108 г., подобное же символическое изображеніе Тайной Вечери въ видѣ таинства, совершаемаго Христомъ, дважды представленнымъ.

Въ заключеніе о мозаикахъ должно сказать, что хотя онѣ составляютъ главное и существенное украшеніе храмовъ въ періодъ полнаго разцвѣта христіанскаго искусства, но, по своему техническому исполненію, болѣе или менѣе носятъ на себѣ характеръ ремесленнаго производства, будучи лишены черезъ копотливую работу мозаистовъ того художественнаго обаянія, которое можетъ производить только оригинальное произведенье, непосредственно вышедшее изъ рукъ творца. Потому вліяніе мозаики на русскую иконопись не слѣдуетъ считать во всѣхъ отношеніяхъ счастливымъ. Мозаика дала нашимъ предкамъ величавые типы, въ яркомъ колоритѣ, на золотомъ полѣ, усвоенномъ Византіею, фигуры, стоящія отдѣльно, будто статуи, безъ наблюденія перспективы къ заднимъ планамъ и околичностямъ; и вмѣстѣ съ тѣмъ дала она рѣзкіе очерки и ту равнодушную ремесленность работы, которою она отличается. Въ художественномъ отношеніи выше мозаическаго производства живопись фресковая, которая открываетъ полную свободу къ непосредственному выраженію творчества. Восходя ко временамъ катакомбъ, она не прекращалась и въ теченіе мозаическаго періода, но занимала второстепенное мѣсто, и только тогда стала господствовать, когда пришло въ забвеніе мозаическое производство. Но по самой техникѣ своей, подверженная большимъ случайностямъ уничтоженія и порчи, стѣнная живопись мало сохранилась отъ древнѣйшихъ временъ, въ цѣлости, безъ возобновленій. Еще менѣе сохранилось отъ древности иконъ на деревѣ, изъ которыхъ самыя раннія, хотя и относятся по преданію даже къ первымъ вѣкамъ христіанства, но едва ли восходятъ ранѣе XII в., и вообще иконы на деревѣ, если бы оказались и болѣе древнія, составляютъ самый малочисленный отдѣлъ въ исторіи ранняго иконописнаго преданія, при томъ не приведенный въ извѣстность и не достаточно оцѣненный археологическою критикою. Преданія Аѳонской Горы называютъ лучшимъ изъ греческихъ иконописцевъ нѣкоего *Панселина* (XI в.), имени котораго приписываютъ все лучшее въ древней Византійской живописи. Впрочемъ, и стѣнная живопись, и иконы на деревѣ требуютъ особеннаго изслѣдованія (*).

IV. Миніатюры въ рукописяхъ. Онѣ имѣютъ особенную важность въ исторіи иконописнаго преданья по слѣдующимъ причинамъ: 1) Служа нагляднымъ объясненіемъ тексту Св. Писанія и церковныхъ книгъ, миніатюры представляютъ самый полный циклъ священныхъ изображеній, согласный съ текстами писанія и съ понятіями богослововъ и вообще людей образованныхъ, для которыхъ писались самыя рукописи. 2) Предлагаютъ исторію христіанскаго искусства въ хронологическомъ порядкѣ, который въ точности опредѣляется происхожденіемъ самыхъ рукописей. 3) Какъ непосредственныя произведенья самихъ мастеровъ, въ художественномъ отношеніи стоятъ выше мозаики и по рисунку, и по колориту. 4) Не будучи слиты въ одно нераздѣльное цѣлое съ неподвижными стѣнами зданія, какъ мозаики и фрески, и по малому своему размѣру удобныя для перенесенія въ рукописяхъ, миніатюры оказали громадное вліяніе на повсемѣстное распространеніе иконописныхъ сюжетовъ, и особенно въ такихъ отдаленныхъ странахъ, какъ наше отечество; и наконецъ 5) Миніатюры послужили непосредственными образцами для развитія господствующаго характера русской иконописи, состоящаго въ сокращеніи размѣровъ изображеній и въ тщательной, миніатюрной отдѣлкѣ.

(*) Сочиненія о мозаикахъ: Ciampini, Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera, sacrarum profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur. Romae. 1690—1693.— Salzenberg, Altchrisliche Baudenkmale von Constantinopel. Berlin. 1854.—Texier, L'Architecture Byzantine. Londres. 1864. — Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms. München. 1842.—Quast, Die altchristliche Bauwerke von Ravenna. Berlin. 1842.—Ferrario, Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant Ambrogio. Milano. 1824. — Duca di Serradifalco, Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. Palermo. 1838. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. — Barbet de Jouy, Les mosaiques chrétiennes. (1-й выпускъ: мозаики въ Римѣ). Paris. 1857.—Прохорова, Христіанскія древности.—Сементовскаго, Кіевъ. Кіевъ, 1864.

Начиная съ IV или V в. миніатюры идутъ черезъ всѣ слѣдующія столѣтія, представляя постепенное расширеніе объема иконописнаго цикла, въ связи съ исторіею искусства и религіозныхъ идей. Миніатюры древнѣйшія приближаются къ живописи катакомбъ, и потомъ чѣмъ позднѣе, тѣмъ болѣе изящество техническое уступаетъ въ нихъ мѣсто типичности лицъ и установленной нормѣ въ изображеніяхъ церковныхъ сюжетовъ. Впрочемъ иныя миніатюры не только IX или X в., даже позднѣйшія отличаются высокимъ художественнымъ достоинствомъ, если были удачно скопированы съ древнѣйшихъ образцовъ; между тѣмъ какъ рядомъ съ ними, даже въ той же рукописи встрѣчаются рисунки, явно указывающіе на упадокъ искусства, потому что впервые сочинены во время происхожденія самой рукописи. Потому этотъ родъ живописи предлагаетъ самое разнообразное содержаніе, смѣсь древняго изящества съ неуклюжестью временъ упадка искусствъ, смѣсь древнихъ сюжетовъ съ новыми, древне-христіанской символики съ Византійскою типичностью, такъ что въ миніатюрахъ въ наибольшей полнотѣ выражается весь циклъ иконописнаго преданія, и при томъ, значительно шире, нежели въ древнихъ мозаикахъ или въ нашихъ позднѣйшихъ иконостасахъ и въ лицевыхъ святцахъ; потому что живопись церковная ограничена въ выборѣ сюжетовъ по самому своему назначенію, тогда какъ миніатюра желаетъ воспроизвести въ лицахъ все разнообразіе писаній.

Предлагается перечень важнѣйшихъ изъ греческихъ рукописей съ миніатюрами.

1) *Библія*, въ Императорской Библіотекѣ въ Вѣнѣ V в. На пурпурномъ пергаментѣ 48 миніатюръ на 24 листикахъ. Изъ книги Бытія, начиная съ исторіи Первыхъ Человѣковъ. Миніатюры не равнаго достоинства: иныя отличаются античною красотою, другія напоминаютъ уже испорченный стиль нашей иконописи ошибками въ рисункѣ и недостаткомъ выраженія; въ однихъ миніатюрахъ пропорціи фигуръ правильны и изящны; въ другихъ — фигуры не пропорціональныя, съ большими головами и короткими туловищами. Для исторіи иконографіи слѣдуетъ упомянуть объ изображеніи Десницы Господней, замѣняющей въ раннемъ періодѣ христіанскаго искусства цѣлую фигуру Бога Отца; объ изображеніи Ангела съ крыльями, напр. въ сценѣ изгнанія изъ Рая (№ 2). Для олицетвореній въ античныхъ образахъ классической миѳологіи любопытно изображеніе нимфы водъ у источника въ исторіи о Ревеккѣ (№№ 13 и 14): на каменной окраинѣ источника лежитъ полуобнаженная нимфа, облокотившись рукою на урну, изъ которой льется вода. Всѣ сцены этой рукописи писаны не на золотѣ, а на фонѣ натуральнаго ландшафта или на фіолетовомъ полѣ пурпурнаго пергамента. Относительно костюма заслуживаютъ упоминанія полосы на хитонахъ, идущія по плечамъ и спускающіяся по обѣимъ сторонамъ до подола. Иногда у мущинъ будто косой воротъ, какъ на русскихъ рубашкахъ, съ цвѣтною оторочкою почти до пояса. Женщины (напр. дочери Лота) одѣты такъ, какъ обыкновенно одѣвается въ нашей иконописи Богородица. Внизу хитонъ одного цвѣта, а сверху гиматіонъ, или широкій покровъ, другаго цвѣта. Онъ покрываетъ голову съ волосами и спускается сзади, а спереди, драпируясь на рукахъ, приподнимается посреди, будто священническая риза. Отлично писаны Ангелы; въ голубовато-бѣломъ платьѣ и съ такими же крыльями, что придаетъ имъ необыкновенную воздушность, когда они между людьми, и гармонически сливаетъ ихъ фигуры съ небесною лазурью, когда они парятъ по небу. По голубоватому одѣянію идутъ полосы обыкновенно желтыя, т. е. золотыя. Волоса на головѣ убраны широкими прядями, будто у античнаго Аполлона, и завязаны *тороками*. На ногахъ сандаліи.

2) *Иліада*, въ Амброзіанской Библіотекѣ, въ Миланѣ, того же времени. Эта и слѣдующая за ней рукопись съ миніатюрами не церковнаго и даже не христіанскаго содержанія, помѣщаются въ перечнѣ по сродству древне-христіанскаго искусства съ языческимъ не только по техникѣ, но и по нѣкоторымъ сюжетамъ, и особенно по аксессуарамъ, или околичностямъ (*). Такъ на миніатюрахъ Иліады, какъ на древне-христіанскихъ мозаикахъ, и какъ потомъ въ нашей иконописи — надъ фигурами помѣщаются подписи, означающія не только имя лица, но и что дѣлаетъ. Греческіе боги иногда изображаются въ сіяніи,—въ зеленомъ, синемъ, розовомъ. Зевсъ является иногда въ облакахъ въ медальёнѣ по грудь (№ 47), какъ изображается Спаситель въ мозаикахъ и въ Византійскихъ миніатюрахъ. Для олицетвореній: *ночь* въ видѣ женщины, по поясъ (такъ же, какъ напр. въ Парижской Псалтыри IX—X в.), широко драпированной въ темнозеленый покровъ, закутывающій ей голову, и съ сѣрыми

(*) Въ томъ же отношеніи заслуживаетъ вниманія и латинская рукопись *Виргилія* съ миніатюрами IV или V в. въ Ватиканской библіотекѣ.

крыльями (№№ 34 и 35). Рѣка Скамандръ, какъ Іорданъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ, въ видѣ старика, который или стоя льетъ изъ урны воду, струящуюся между кустарникомъ (№ 52), или сидитъ на горѣ и тоже льетъ изъ урны воду (№ 53).

3) *Діоскорида* сочиненіе о врачебномъ искусствѣ, написанное въ 1-мъ вѣкѣ по Р. Х., въ Императорской библіотекѣ въ Вѣнѣ, VI в. Сверхъ множества рисунковъ растеній и животныхъ, предлагаетъ портреты нѣкоторыхъ лицъ, современныхъ написанію рукописи, а также любопытную сцену, какъ авторъ и живописецъ изготовляютъ эту рукопись, о чемъ подробнѣе будетъ сказано въ слѣдующей главѣ. Для олицетвореній въ миѳологическихъ формахъ заслуживаетъ вниманіе изображеніе Амфитриты, на морѣ около морскаго произведенія quercus marina. Она сидитъ, по поясъ нагая, въ браслетахъ около кистей рукъ и въ серьгахъ; волосы и глаза голубые, на лѣвомъ плечѣ держитъ весло, какъ обычное олицетвореніе моря въ церковныхъ миніатюрахъ, не только Византійскихъ, но и Русскихъ. Эта рукопись Византійскаго происхожденія служитъ неопровержимымъ доказательствомъ свѣжести античныхъ преданій и классическаго изящества въ искусствѣ Византійскомъ VI в. Въ послѣдствіи она находилась въ рукахъ Арабовъ и Евреевъ, что видно изъ позднѣйшихъ арабскихъ и еврейскихъ подписей около рисунковъ растеній.

4) *Пророки*, въ Публичной библіотекѣ въ Туринѣ, на двухъ листахъ по шести фигуръ, по грудь въ медальонахъ, VI в. Съ портретностью античнаго искусства эти лица соединяютъ въ себѣ строгость и идеальность Византійскихъ типовъ лучшей эпохи, почему и могутъ быть рекомендованы въ образецъ нашимъ иконописцамъ. Иные изъ Пророковъ юные, безъ бороды, каковы: Аввакумъ, Аггей, Захарія, другіе съ бородами, напр. Іона съ сѣдою бородою, лысый; Іоиль съ черною бородою, благословляетъ именословно, а Михей — благословляетъ сложеніемъ перстовъ, принятымъ у нашихъ старообрядцевъ. Иные изъ Пророковъ съ длинными волосами, другіе — съ короткими.

5) *Іисусъ Навинъ* въ Ватиканской библіотекѣ, хотя и VII или даже VIII в., но миніатюры этой рукописи, смѣлыя и натуральныя въ рисункѣ и колоритѣ, очевидно скопированы съ значительно древнѣйшаго оригинала; впрочемъ важны для исторіи христіанскаго искусства и потому, что во всей свѣжести удерживаютъ художественное преданіе даже въ VII или VIII в. Война — господствующій сюжетъ. Кони и всадники писаны въ натуральныхъ движеньяхъ. Города, горы, рѣки, изображаются въ олицетворенномъ видѣ античныхъ божествъ, иногда писанныхъ съ сіяніемъ вокругъ головы.

6) Между греческими рукописями слѣдуетъ здѣсь помѣстить одну писанную на сирійскомъ языкѣ, какъ потому что она въ исторіи иконописнаго преданія опредѣляетъ эпоху происхожденія нѣкоторыхъ Евангельскихъ изображеній, такъ и потому что ея миніатюры особенно отличаются восточнымъ характеромъ Византійскаго стиля. Это *Сирійское Евангеліе*, въ Лаврентіанской библіотекѣ во Флоренціи, конца VI в. Въ миніатюрахъ изображенъ цѣлый циклъ Евангельскихъ событій отъ Рождества Іисуса Христа и до Его Страстей и Распятія, и потомъ Воскресеніе Господне и Сошествіе Св. Духа. Связь Новаго Завѣта съ Ветхимъ выражена тѣмъ, что Евангельскія событія писаны подъ изображеньями Пророковъ. Напримѣръ, налѣво отъ зрителя сидитъ Царь Соломонъ, съ маленькою бородою, на тронѣ; направо Давидъ, юная, безбородая фигура, съ лирою. Подъ Давидомъ Рождество Господне, подъ Соломономъ — Крещеніе, въ которомъ отъ десницы Бога Отца на Христа, стоящаго по поясъ въ водѣ, спускается Духъ Святый въ видѣ голубя, головою внизъ. Подъ Крещеніемъ, Иродъ, сидя на тронѣ, повелѣваетъ избить младенцевъ, а подъ Рождествомъ — самое избіеніе ихъ. — Или, направо Іона спитъ подъ смоковницею, но уже одѣтый, а не голый, какъ въ катакомбахъ и на саркофагахъ. Налѣво Пророкъ Михей. Подъ Іоною Христосъ исцѣляетъ кровоточивую жену; подъ Михеемъ — стоитъ Самаряныня у колодца, по другую сторону котораго сидитъ Христосъ. Эта рукопись, относясь ко времени богословскихъ состязаній о томъ, могъ ли Іисусъ Христосъ, какъ Богъ, пострадать плотію и умереть, какъ человѣкъ,— выражаетъ идеи, сдѣлавшіяся послѣ Константинопольскаго Собора 553 г. господствующими въ православныхъ догматахъ. Потому-то особенно и важны въ ней миніатюры, изображающія Страсти и Распятіе Іисуса Христа, и слѣдующія за тѣмъ событія. На миніатюрѣ—между звѣрями по обѣ стороны изображено по пѣтуху. Направо Іуда—юношеская фигура—цѣлуетъ Іисуса Христа въ руку, котораго сзади уже схватываютъ двое воиновъ. Налѣво—Іуда, въ сѣромъ хитонѣ—виситъ на суку: фигура, отлично нарисованная. Подъ Іудою сосудъ въ видѣ рога, съ его внутренностями, которыя клюетъ воронъ. Подъ сценою цѣлованія Іудина изображенъ цвѣтокъ.—Христосъ, рас-

пятый на крестѣ между двумя разбойниками, одѣтъ въ хитонъ, безъ рукавовъ (colobium) — костюмъ, принятый въ древнѣйшихъ Византійскихъ миніатюрахъ. Христосъ еще съ открытыми глазами, безъ короны и безъ терноваго вѣнца на головѣ, изображенъ въ тотъ моментъ, когда одинъ воинъ пронзаетъ ему бокъ, а другой подноситъ ему губку съ оцтомъ; внизу трое воиновъ мечутъ жребій объ одеждѣ Господней. Всѣ три креста, и Спасителевъ и обоихъ разбойниковъ — четвероконечные. По сторонамъ плачущія жены и ученики. Въ изображеніи Вознесенія по сторонамъ Богородицы по Ангелу, какъ принято въ Русской иконописи. Въ Сошествіи Св. Духа Апостолы изображены стоящими, посреди ихъ Богородица.—Христосъ и Апостолы писаны съ короткими волосами. Христосъ съ бородою, а многіе изъ Апостоловъ безбородые; каковы Іоаннъ, Филиппъ, Матѳей, Симонъ. Замѣчателенъ типъ Андрея, съ маленькою бородою и съ растрепанными волосами, съ чѣмъ вполнѣ согласуется нашъ подлинникъ, въ которомъ подъ 30 Ноября Апостолъ Андрей, между прочимъ характеризуется слѣдующею подробностью: „власы растрепались".

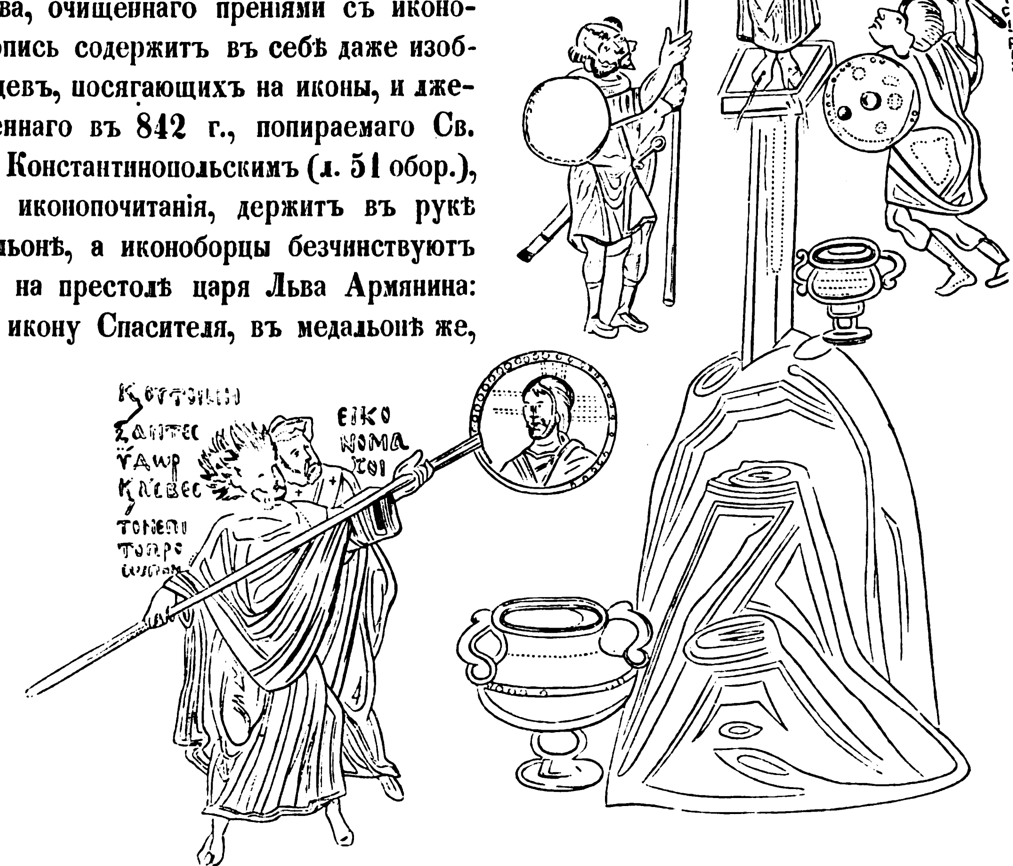
7) *Григорій Богословъ*, въ Амброзіанской библіотекѣ въ Миланѣ, VIII—IX в., въ двухъ переплетахъ (№№ 49 и 50). Миніатюры писаны по полямъ, съ боку, вверху и внизу страницъ; но, къ несчастію, до половины ихъ вырѣзано; впрочемъ и то, что̀ осталось, надобно признать драгоцѣнностью для исторіи образованія и установленія Византійскихъ типовъ, въ изображеніи которыхъ миніатюристъ наблюдалъ единство принятой имъ теоріи, такъ что одно и тоже лицо, встрѣчающееся въ миніатюрахъ много разъ, онъ писалъ одинаково. А именно: *Адамъ* — сѣдой, съ длинными по плечамъ волосами и съ длинною бородою. *Моисей* — сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою округлою бородою. *Ааронъ* — сѣдой, съ длинными волосами, борода длиннѣе Моисеевой, клиномъ, въ первосвященническомъ одѣяніи. *Соломонъ* и *Давидъ*—подобіемъ сходны, оба въ царскомъ одѣяніи и въ коронахъ, оба черноволосые, съ волосами, спускающимися до ушей и съ короткою бородою. *Іоаннъ Предтеча*—съ длинными черными волосами по плечамъ, сверху взъерошены, и съ длинною черною бородою. У *Іисуса Христа*—каштановаго цвѣта длинные по плечамъ волосы и короткая борода. *Ап. Петръ*— сѣдой, съ короткими курчавыми волосами и съ короткою бородою, плѣшивъ. *Ап. Павелъ*—съ короткими черными волосами и съ длинною черною бородою. *Іоаннъ Евангелистъ*—безбородый юноша съ короткими волосами. *Ев. Лука* — съ короткою черною бородою и съ короткими черными волосами. *Ев. Маркъ*—подобіемъ какъ Лука, только будто его моложе. *Ѳома* и *Іуда*—безбородые. *Ап. Андрей*— сѣдой, волосы на головѣ средней величины, висятъ клоками въ разныя стороны и взъерошены (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), и съ сѣдою длинною бородою. *Отцы Церкви* нѣсколько напоминаютъ типы мозаикъ Софіи Цареградской. *Василій Великій* — съ черными волосами и черною бородою; *Григорій Богословъ* и *Іоаннъ Златоустъ* — сѣдые: всѣ трое съ длинными бородами и короткими волосами. — Хотя эта рукопись была писана, когда уже значительно установились иконописныя подобія, однако въ ней сохранились еще и свѣжіе слѣды античнаго преданія, что̀ можно видѣть въ миніатюрѣ, изображающей языческихъ поэтовъ Орфея и Гомера: Орфей въ фригійской шапкѣ, играетъ на киѳарѣ, безъ бороды; около него Гомеръ, тоже безъ бороды, протянулъ къ Орфею руку; у обоихъ длинные черные волосы. Въ техникѣ видѣнъ уже упадокъ, сравнительно съ ранними миніатюрами; очерки фигуръ наведены уже чернилами, а не писаны широко, мѣстными красками, какъ въ древнѣйшей христіанской живописи. Всѣ священныя фигуры писаны въ золотыхъ одеждахъ, что̀ должно означать велелѣпіе святости, потому что прочія, несвященныя лица, писаны въ одеждахъ цвѣтныхъ, какъ напримѣръ, трое избивающихъ Архидіакона Стефана. Но Орфей и Гомеръ—въ золотыхъ ризахъ.

8) *Евангеліе* въ Публичной библіотекѣ въ Петербургѣ, не позднѣе IX в. Рисунки представляютъ неровность въ смѣшеніи остатковъ изящнаго стиля съ позднѣйшими признаками упадка. Для иконописнаго преданія важны: Бракъ въ Канѣ Галилейской; Умовеніе ногъ; Тайная Вечеря съ *возлежащими* Апостолами, а не сидящими, какъ стали изображать ихъ въ послѣдствіи. Іосифъ и Никодимъ несутъ Христа погребать во гробѣ, *спеленутаго*, согласно съ изображеніемъ этого событія въ Лобковской Псалтыри. Воскресеніе— въ видѣ сошествія во Адъ: Христосъ стоитъ на Адѣ, олицетворенномъ по обычаю древняго искусства. Сошествіе Св. Духа писано согласно съ изображеніемъ въ слѣдующей за симъ рукописи Григорія Богослова (только безъ Евангелія и престола вверху).

9) *Григорій Богословъ*, въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX в. Миніатюры писаны широкою кистью, очерки дѣланы красками, колоритъ цвѣтущій. Нѣкоторые рисунки замѣчательны по изя-

ществу лучшаго стиля ранней эпохи, другіе свидѣтельствуютъ о паденіи изящнаго вкуса; даже часто въ одной и той же миніатюрѣ иныя фигуры красоты античной, въ стилѣ самомъ изящномъ, другія фигуры — неуклюжи и невѣрны въ рисункѣ, какъ въ русской иконописи. Многочисленныя миніатюры этой знаменитой рукописи предлагаютъ во многомъ отличные образцы для русской иконописи, въ изображеніяхъ какъ Ветхаго такъ и Новаго Завѣта, въ типахъ лицъ Ветхозавѣтныхъ, Апостоловъ, Отцовъ Церкви, царя Константина на конѣ и съ видѣніемъ четвероконечнаго креста и проч. — Іона, бросаемый въ море и извергаемый китомъ, уже въ одѣяніи, а не нагой, какъ въ древне-христіанскомъ искусствѣ. Сампсонъ — безбородый юноша, три отрока въ пещи и Пророкъ Даніилъ въ одинаковыхъ персидскихъ костюмахъ; воскресающій Лазарь спеленутъ, стоитъ во дверяхъ гроба, какъ на древнихъ саркофагахъ. Для сравненія съ русскою иконописью беру въ примѣръ Сошествіе Св. Духа, которое, въ миніатюрѣ изображено такъ: Апостолы возсѣдаютъ полукругомъ, въ центрѣ котораго выемка въ видѣ арки, служащая для нихъ подножіемъ. Надъ Апостолами выведена тоже арка съ полусводомъ; въ верхней части свода на престолѣ лежитъ Евангеліе, отъ котораго идутъ огненные языки, потомъ продолжаемые голубоватыми лучами; и уже не языки, а эти-то лучи сходятъ на Апостоловъ. По сторонамъ нижней арки изображены толпы народа. Этотъ переводъ, въ общемъ архитектоническомъ очеркѣ согласный съ принятымъ русскою иконописью, отличается отъ послѣдняго тѣмъ, что у насъ, вмѣсто толпы народу, въ самой аркѣ, что внизу—писанъ *Міръ* въ видѣ царственнаго старца. Изъ миѳологическихъ преданій въ этой рукописи для примѣра можно указать, при переходѣ Израильтянъ черезъ Чермное море, на изображеніе моря въ видѣ обнаженной женщины, по чресло погруженной въ воду, съ весломъ на плечѣ.

10) *Псалтырь*, въ библіотекѣ г. Лобкова, въ Москвѣ, IX в. Эта рукопись по важному значенію украшающихъ ее миніатюръ, какъ въ художественномъ, такъ и въ археологическомъ и церковномъ отношеніи, едва ли не самая замѣчательная изъ всѣхъ, находящихся въ нашемъ отечествѣ. Подробное описаніе ея (*) помѣщено въ этомъ же Сборникѣ; здѣсь же предлагается только нѣсколько замѣчаній, опредѣляющихъ ея значеніе въ исторіи иконописнаго преданія. Относясь ко времени Византійскаго искусства, очищеннаго преніями съ иконоборцами, Лобковская рукопись содержитъ въ себѣ даже изображенія самыхъ иконоборцевъ, посягающихъ на иконы, и лжепатріарха Іоанна, низложеннаго въ 842 г., попираемаго Св. Никифоромъ Патріархомъ Константинопольскимъ (л. 51 обор.), который какъ защитникъ иконопочитанія, держитъ въ рукѣ икону Спасителя въ медальонѣ, а иконоборцы безчинствуютъ въ присутствіи сидящаго на престолѣ царя Льва Армянина: одинъ пронзаетъ копьемъ икону Спасителя, въ медальонѣ же, другой помазываетъ ее варомъ изъ купели, стоящей подлѣ (л. 23 об.). Сближеніе жидовствующихъ иконоборцевъ съ Евреями распявшими Христа, и самого иконоборства со страстями Господними, изображено при Пс. 68, 22: „и даша въ снѣдь мою желчь, и въ жажду мою напоиша мя оцта": въ верху, на полѣ страницы —



(*) Смотр. статью покойнаго В. М. Ундольскаго.

Христосъ распятъ на крестѣ, безъ разбойниковъ. Одинъ воинъ уже пронзилъ его въ бокъ копьемъ, другой подноситъ ему оцетъ; а внизу той же страницы сцена изъ иконоборства: распятому Спасителю соотвѣтствуетъ Его икона въ медальонѣ, прободаемая копьемъ; подъ иконою чаша съ варомъ соотвѣтствуетъ оцту верхняго изображенія (л. 67).—Христосъ постоянно изображается въ типѣ, установившемся въ періодъ мозаическій. Икона изображается въ древнѣйшей формѣ медальона или щита временъ древнихъ саркофаговъ, и, какъ исключеніе, въ видѣ четвероугольной доски. Какъ остатокъ древнѣйшаго періода, надобно почесть юный, безбородый типъ Христа въ медальонѣ на оборотѣ 1-го л. рукописи (прилагаемый здѣсь въ снимкѣ), и потомъ въ меньшемъ размѣрѣ то же въ медальонѣ надъ Пророкомъ Аввакумомъ (л. 154 об.). Сіяніе Христа отличается тремя поперечниками креста, исходящими отъ головы. Это отличіе еще не постоянно наблюдается въ VI в.: такъ на Римской мозаикѣ въ храмѣ Космы и Даміана сіяніе Христа безъ перекладинъ, а въ Софіи Константинопольской—съ перекладинами, также какъ въ позднѣйшихъ фрескахъ катакомбъ, именно въ изображеніи Христа въ катакомбахъ Св. Понтіана, VII в. Въ этихъ перекладинахъ очевидно сближеніе съ крестомъ, которое объясняется самою исторіею этого послѣдняго. Мы уже знаемъ, что первоначально распятія не изображали, а вмѣсто того ставился простой крестъ; потомъ на самомъ верху крестнаго столба ставилась икона Спасителя въ медальонѣ, какъ напр. на римской мозаикѣ въ храмѣ Св. Стефана (Rotondo) VII в.; потомъ, а можетъ быть, и одновременно съ этимъ, ставили медальонъ съ иконою Спасителя въ центрѣ самого перекрестія креста, которое, такимъ образомъ, соотвѣтствуетъ сказаннымъ перекладинамъ сіянія. Въ Лобковской рукописи именно всегда и изображается крестъ, съ медальономъ на перекрестіи, какъ предметъ поклоненія (л. 4, л. 86), въ отличіе отъ настоящаго распятія, какъ событія историческаго, въ которомъ Христосъ является распятъ иногда одинъ, иногда между двумя разбойниками, обыкновенно въ длинномъ синемъ хитонѣ, безъ рукавовъ (какъ въ Сирійскомъ Евангеліи), напр. на л. 45 обор., и какъ исключеніе, обнаженъ до пояса, а отъ пояса до колѣнъ препоясанъ пурпурною тканью (л. 72). — Между установившимися Византійскими типами встрѣчаются и раннія, какъ остатокъ древняго стиля. Напримѣръ: *Моисей* вмѣстѣ съ Аарономъ: оба старческіе типы (л. 98 об.), и Моисей, извлекающій жезломъ изъ скалы воду, или переходящій черезъ Черное море — юная безбородая фигура катакомбнаго стиля (л. 76, л. 148 об.). Двоякій типъ Пророка *Давида*, какъ царя, съ бородою, въ царской пурпуровой мантіи сверхъ бѣлой туники и въ низенькой коронѣ (л. 12), или въ пурпуровой далматикѣ, подпоясанной золотомъ (л. 55 об.), и какъ юнаго, безбородаго пастуха и псалмопѣвца (л. 24, л. 147 об.),—объясняется двоякимъ характеромъ этого лица; но во всякомъ случаѣ послѣдній типъ есть очевидное воспроизведеніе древнѣйшаго образца въ античномъ стилѣ. Въ символическихъ фигурахъ и олицетвореньяхъ очевидно вліяніе раннихъ источниковъ христіанскаго искусства. Напримѣръ: въ восхожденіи Пророка Иліи на небо—внизу, какъ въ упомянутомъ выше барельефѣ Луврскаго саркофага, изображенъ Іорданъ въ видѣ полуобнаженнаго старца, въ синей шапкѣ съ ушами; изъ устъ льется рѣка (л. 41 об.). Какъ на Равеннской мозаикѣ въ Баптистеріи, V в., въ Крещеніи олицетворена рѣка тоже въ видѣ старца; такъ и на миніатюрѣ Лобковской Псалтыри (л. 117) при Пс. 113, 5: „что ти есть море, яко побѣгло еси, и тебе Іордане, яко возвратился еси вспять“ — изображенъ Спаситель почти по шею въ водѣ, ниже на сторонѣ отвернулась обнаженная фигура старца — это Іорданъ, а въ самомъ низу стоятъ два бронзовыя идола зеленоватаго цвѣта. Какъ въ Вѣнской рукописи Діоскорида VI в. море изображено въ миѳологическомъ образѣ Амфитриты; такъ и въ Лобковской Псалтыри при Пс. 88, 10: „ты владычествуеши державою морскою, возмущеніе же волнъ его ты укрощаеши“ — изображенъ Христосъ въ ладьѣ съ учениками во время бури, а внизу женщина, съ распростертыми руками: это *море*, какъ значится въ надписи: *θάλασσα* на сторонѣ же стоитъ въ водѣ по щиколки безбородый юноша, въ правой рукѣ держитъ трубу на плечѣ, а лѣвою закрываетъ ротъ: это *вѣтеръ*, какъ значится въ подписи: ὁ ἄνεμος. Обѣ фигуры въ розовомъ одѣяніи и въ такихъ же шапочкахъ (л. 88). Кромѣ того, еще нѣсколько разъ встрѣчается въ этой рукописи олицетвореніе вѣтровъ и водъ; изъ отвлеченныхъ понятій — олицетвореніе мило-

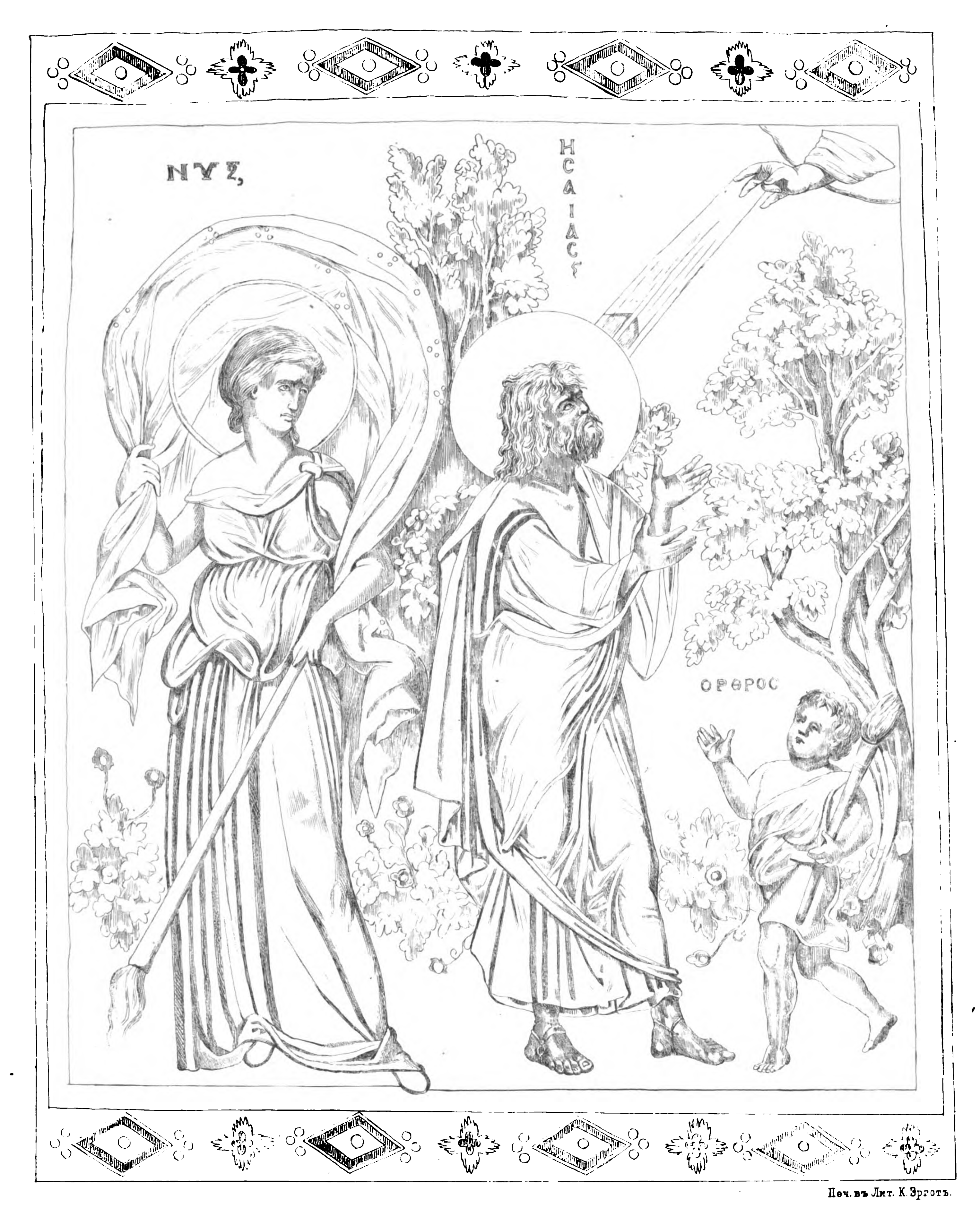
стыни, въ царскомъ одѣяніи (л. 35). Но особенно важно для исторіи искусства олицствореніе *Ада* въ античныхъ формахъ, только уже не бога Аида, или Гадеса, а толстаго и мясистаго Силена, обнаженнаго, лысаго старика, съ коротенькою бородою, какъ онъ, напр., сидя, съ какимъ-то звѣрскимъ сластолюбіемъ хватаетъ руками одну изъ грѣшныхъ душъ, изображенныхъ въ видѣ обнаженныхъ дѣтскихъ фигурокъ, при Пс. 9, 18: „да возвратятся грѣшницы во адъ, вси языцы забывающіе Бога" (л. 8. об.). Адъ въ видѣ того же античнаго типа упитаннаго Силена, изображенъ въ Сошествіи во адъ, которымъ означается въ восточной иконописи воскресеніе Господне (л. 63). Этотъ Силенъ представленъ поверженнымъ стремглавъ, ногами вверхъ; на его препоясанномъ чревѣ, въ золотомъ ореолѣ, Іисусъ Христосъ правою рукою беретъ Адама, сѣдаго старика, въ бѣломъ одѣяніи; позади Евва, молодая румяная женщина, въ красномъ одѣяніи. Средневѣковой символъ, въ видѣ баснословнаго звѣря *единорога*, котораго, по ученію Физіологовъ, или Бестіаріевъ, будто бы укрощаетъ только непорочная дѣва—символъ Богородицы,—изображенъ при Пс. 91 11: „вознесется яко единорога рогъ мой": сидитъ дѣвица въ синемъ одѣяніи, съ распущенными волосами; къ ней подбѣжалъ единорогъ и сталъ ей одною лапою на колѣни (л. 93 об.). — Указавши на слѣды древнихъ источниковъ Лобковской рукописи, теперь слѣдуетъ упомянуть, что миніатюры ея, за немногими измѣненіями, одной редакціи съ миніатюрами греческой же Псалтыри, въ Барберинской библіотекѣ въ Римѣ, IX — X в. (*). Въ обѣихъ рукописяхъ тѣже изображенья Патріарха Никифора и иконоборцевъ: что указываетъ на общее ихъ происхожденіе въ слѣдствіе побѣды православія надъ иконоборствомъ; тѣ же изображенія погребенія Христа, котораго спеленутымъ несутъ въ дверь гроба Іосифъ и Никодимъ (л. 87); тотъ же Адъ въ видѣ Силена, тотъ же Ап. Петръ съ пѣтухомъ, приводящимъ его въ ужасъ своимъ пѣніемъ (л. 38 об.); тѣже дьяволы, уловляющіе грѣшниковъ тенетами (л. 140); тѣже лукавые люди съ песьими головами (л. 19 об.), окружившіе Христа, при Пс. 21, 17: „обыдоша мя, яко пси мнози"; тѣже Антиподы (л. 103), и многія другія подробности, свидѣтельствующія объ общемъ происхожденіи обѣихъ рукописей. — Наконецъ для скрѣпленія русскаго иконописнаго преданія указаніемъ на древнѣйшій источникъ заслуживаетъ вниманія замѣчательное сходство миніатюръ въ Русскихъ Псалтыряхъ отъ XV до XVII в., съ обоими этими греческими памятниками; какъ это можно видѣть изъ сличенія миніатюръ въ Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Петербургской публичной библіотекѣ, № 210) и въ Годуновской 1600 г. (въ Академич. библ. въ Троицкой Лаврѣ) (**), съ слѣдующими миніатюрами Лобковской рукописи: упомянутое изображеніе Христа между лукавыми съ песьими головами (л. 19); грѣшники съ рогами (л. 74); при Пс. 72, 9: „языкъ ихъ преиде по земли"—грѣшники съ длинными, почти до земли, языками и въ маскахъ; олицетвореніе рѣкъ въ видѣ двухъ человѣческихъ фигуръ, отъ которыхъ идутъ потоки (л. 75 об.); солнце въ видѣ античнаго божества на колесницѣ (48 об.); икона Знаменія Богородицы въ медальонѣ на горѣ, при Пс. 67, 16 „гора Божія, гора тучная„ (л. 64). Это сличеніе съ позднѣйшими русскими миніатюрами, свидѣтельствующее объ историческомъ преемствѣ русскаго иконописнаго преданія, можно бы расплодить множествомъ примѣровъ; но въ заключеніе приведу еще одинъ, касающійся очень важнаго въ исторіи нашей иконописи перевода: это символическое изображеніе Тайной Вечери подъ видомъ Таинства Евхаристія, совершаемаго самимъ Христомъ. Такъ изображается этотъ сюжетъ въ древнихъ Кіевскихъ мозаикахъ XI и XII в.; такъ же въ Углицкой Псалтыри 1485 г., какъ и въ позднѣйшей русской иконописи. Лобковская Псалтырь одною изъ своихъ миніатюръ (л. 115) свидѣтельствуетъ намъ, что этотъ переводъ ведетъ свое начало отъ IX в., а можетъ быть и ранѣе, отъ древнѣйшаго источника, изъ котораго этотъ переводъ былъ заимствованъ въ греческую Псалтырь IX в.

(*) По указаніямъ членовъ Общества Древне-Русскаго Искусства, гг. Севастьянова и Виноградскаго.

(**) Смотр рисунки во 2 мъ томѣ моихъ Очерковъ.

Къ стр. 63.

IX.



Печ. въ Лит. К. Эргота.

ПРОРОКЪ ИСАІА.
(Миніатюра изъ Парижск. Псалтыри IX–X вѣка.)

Къ стр. 63.

X.

Печ. въ Лит К. Эргота.

Царь Давидъ.

(Миніатюра изъ Парижск. Псалтыри IX-X вѣка.)

11) *Псалтырь*, въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ, IX—X в., съ изображеньями ветхозавѣтными, и преимущественно изъ дѣяній Царя Давида. Миніатюры особенно замѣчательны по изяществу ранняго стиля и по символикѣ и олицетвореньямъ. *Ночь* представляется въ видѣ Діаны; *Мелодія*, облокотившаяся на плечо юнаго Давида, играющаго на гусляхъ—прекрасная дѣвица въ видѣ античной музы; *Чермное море* въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ на плечѣ. Олицетворенія эти такъ сильно распространены, что иногда занимаютъ въ миніатюрѣ больше мѣста, нежели лица историческія, означая то принадлежности ландшафта, въ олицетвореніи горы, пустыни и т. п., то расположеніе духа, напр. въ олицетвореніи молитвы, раскаянія, то вообще отвлеченныя понятія и идеи, напр. въ олицетвореніи силы, премудрости, пророчества. Для примѣра укажу на слѣдующія миніатюры: Давидъ, прекрасная юношеская фигура съ благороднымъ, идеально настроеннымъ выраженіемъ лица, играетъ на арфѣ. Онъ сидитъ. Одѣтъ въ бѣлое короткое одѣяніе (penula) и въ пурпуровой хламидѣ. На ногахъ сапоги. Рядомъ съ нимъ, граціозно опершись на его плечо, сидитъ красивая женщина съ обнаженными руками и грудью. Это, какъ гласитъ греческая надпись—*Мелодія*. Другая, столько же красивая женская фигура, выглядываетъ изъ-за памятника, но безъ надписи, вѣроятно, *Поэзія*. Кругомъ стадо овецъ и козъ. Въ ногахъ у Давида сидитъ черная собака на заднихъ лапахъ. Внизу прислонившись сидитъ въ довольно наивномъ положеніи мужская фигура, едва прикрытая зеленымъ одѣяніемъ, съ вѣтвію въ рукѣ. По надписи—это *Гора Виѳлеемъ*.—Еще миніатюра: юный Давидъ, въ такомъ же костюмѣ, съ палицею въ рукахъ стремительно поражаетъ дикихъ звѣрей. Ему помогаетъ античная женская фигура, по надписи — это *Сила*. Другая фигура, высовываясь изъ расщелины скалы, движеніемъ руки выражаетъ изумленіе, вѣроятно, божество *Горы*. Въ Лобковской миніатюрѣ, снимокъ съ которой приложенъ въ слѣдующей главѣ,—сюжеты обѣихъ парижскихъ миніатюръ, соединены въ одной картинѣ, и олицетворенія опущены. — Еще примѣръ: миніатюра въ два ряда: въ верхнемъ посреди—Моисей, изящно драпированная юношеская фигура—выводитъ Израильтянъ изъ земли Египетской, означенной зданіями на заднемъ планѣ. Надъ зданіями паритъ въ воздухѣ, только по поясъ намѣченная синею краскою, Діана—съ развивающимся вокругъ головы покрываломъ. Это по надписи—*Ночь*, потому что бѣгство совершается ночью. Подъ этою богинею на землѣ сидитъ женская фигура, обращающаяся къ небу: по надписи—*Пустыня*, потому что Израильтяне бѣгутъ въ пустыню. Въ нижнемъ ряду Фараонъ съ войскомъ тонутъ въ морѣ. Энергическая фигура, воспоминаніе древняго Тритона, стремительно хватаетъ Фараона за волосы: это по надписи—*Бездна*. Внизу олицетвореніе Чермнаго моря въ видѣ обнаженной Амфитриты съ весломъ на плечѣ.—Еще: Пророкъ Исаія молится, стоя между двухъ фигуръ: одна женская въ видѣ Діаны — это *Ночь*, другая — маленькій мальчикъ съ факеломъ — это звѣзда *Денница*. Давидъ, съ бородою, въ царскомъ одѣяніи стоитъ тоже между двухъ фигуръ: обѣ — красивыя женщины: это *Премудрость* и *Пророчество*. Обѣ эти миніатюры см. въ приложенныхъ здѣсь снимкахъ. Нѣкоторыя олицетворенія въ сіяніи, каковы: Молитва, Премудрость, Пророчество, Ночь; другія безъ сіянія, напримѣръ: Море, Пустыня, Бездна. — Для исторіи этой рукописи необходимо замѣтить, что миніатюры ея повторяются въ другихъ современныхъ рукописяхъ, какъ напр. Исаія съ Ночью и Зарею въ Ватиканскомъ кодексѣ Пророка Исаія IX—X в. Олицетворенія Моря и Пустыни встрѣчаются въ позднѣйшихъ русскихъ рукописяхъ Апокалипсиса (*); что же касается до Премудрости, стоящей по одну сторону царя Давида, то этотъ сюжетъ въ нашей иконописи получилъ особенное развитіе въ самостоятельной иконѣ, извѣстной подъ именемъ **Софіи-Премудрости**.

12) *Косма Индикопловъ*, по рукописямъ Ватиканской X в. и Лаврентіанской, во Флоренціи, столѣтіемъ позднѣе. Миніатюры идутъ отъ одного древнѣйшаго источника, что явствуетъ столько же изъ античной красоты многихъ фигуръ, напр. Адама и Еввы, Авеля, сколько и изъ остатковъ ранней символики. Такъ, въ Ватиканской рукописи, восхожденіе Иліи Пророка на небо, съ олицетвореніемъ Іордана, изображено согласно съ вышеупомянутымъ рельефомъ Луврскаго саркофага. Въ рукописи Лаврентіанской замѣчательно олицетвореніе *Смерти*, въ миніатюрѣ слѣдующаго содержанія: стоитъ Енохъ, молодая фигура, съ короткими черными волосами и короткою черною бородою. Около, на синей каменной скамьѣ сидитъ зеленоватая фигура, вся въ одинъ цвѣтъ свѣтло-тѣнью писанная, будто бронзовая статуя; она обнажена, только препоясана темнозеленою драпировкою. Это *Смерть*, какъ

(*) Снимки смотри во 2-мъ т. моихъ Очерковъ.

значится въ греческой подписи; она отвратила свое лицо отъ Еноха и протягиваетъ правую руку въ противоположную отъ него сторону. Для русскаго иконописнаго преданія Лаврентіанская рукопись имѣетъ особенное значеніе потому, что, содержа въ себѣ явные слѣды древне-христіанскаго искусства, предлагаетъ нѣсколько переводовъ, усвоенныхъ русскими миніатюрами рукописнаго Индикоплова 1542 г., въ Макарьевской Четіи-Минеи, въ Синод. библ. Такъ напримѣръ, въ Лаврентіанской рукописи въ томъ же самомъ видѣ писаны, только несравненно изящнѣе: *Ааронъ*, съ кадиломъ —изображенъ дважды, въ профиль и съ лица, въ іерейскомъ облаченіи, съ логіономъ на груди, украшеннымъ драгоцѣнными камнями (л. 130). *Солнце*—въ красномъ кругу, красная же фигура по грудь, на головѣ корона; внизъ отъ круга идутъ красные же лучи (л. 189). Изображеніе трехъ міровъ: *Небеснаго*, *Земнаго* и *Подземнаго* (*οὐράνια, ἐπίγεια, καταχθόνια* (л. 228 об.)—превосходнѣйшій оригиналъ уже испорченной русской копіи въ нашей рукописи 1542 г. (*).

13) Миніатюры рукописей изъ монастырей *Аѳонской Горы*, въ фотографическихъ снимкахъ г. Севастьянова, въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ, и въ Петербургѣ въ Христіанскомъ Музеѣ при Академіи художествъ. Замѣчательнѣйшія изъ нихъ по древности и изяществу: Псалтырь IX—X в. изъ монастыря Пандократора (№ 20), Евангеліе изъ Иверскаго монастыря X—XI в. (№ 57), Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о Рождествѣ Христовѣ, XI в., изъ монастыря Есфигмена (№ 77), Библія изъ монастыря Ватопеда (№ 1), хотя уже и XII в., но рисунки сняты, очевидно, съ древнѣйшихъ оригиналовъ, и мн. друг. Объ этихъ рукописяхъ будутъ особыя изслѣдованія въ изданіяхъ Общества Древне-Русскаго Искусства. Здѣсь же слѣдуетъ замѣтить только, что всѣ онѣ отличаются тѣмъ же свойствомъ, какъ и разсмотрѣнныя выше рукописи, и столько же важны, какъ въ отношеніи античнаго изящества и символики, такъ и по типамъ и сюжетамъ, представляющимъ образцы для русской иконописи. Для примѣра укажу только на двѣ изъ этихъ рукописей, на Псалтирь XI— X в. и на Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина XI в. Псалтырь Пандократора, отличаясь своею редакціею отъ Лобковской и Барберинской, представляетъ впрочемъ нѣкоторыя миніатюры очевидно одного общаго съ ними происхожденія, и сверхъ того, въ болѣе изящномъ видѣ, ближайшемъ къ раннему оригиналу, отъ котораго пошли рисунки рукописныхъ Псалтырей. Такъ въ Псалтыри Пандократора на поляхъ, при Пс. 37 и 38, гдѣ говорится о раскаяніи и смиренной преданности, изображенъ Апостолъ Петръ, въ ужасѣ спасающійся отъ краснаго пѣтуха, который, будто обличая его, надменно кричитъ ему въ слѣдъ. Сцена въ высшей степени драматическая и наивная, и тѣмъ болѣе, что обѣ эти фигуры, за недостаткомъ перспективы и правильныхъ размѣровъ, кажутся одинаковой величины; и потому тѣмъ сильнѣе поражаетъ ужасомъ гордая птица глубоко потрясеннаго раскаяніемъ, котораго мелкая фигура вызываетъ столько же состраданіе, сколько и невольную улыбку. Псалтыри Лобкова и Барберини предлагаютъ слабыя копіи этого же самаго сюжета. Въ рукописи XI в. монастыря Есфигмена нѣкоторыя миніатюры, по общему впечатлѣнію, приближаются къ изящному стилю античной живописи Геркуланума и Помпеи, особенно въ тѣхъ рисункахъ, гдѣ изображены языческіе храмы въ два и три яруса съ рядами идоловъ, которые, будто бронзовые или золотые, выступаютъ рельефно на темномъ или черномъ фонѣ. Яркость и свѣжесть колорита придаетъ изящнымъ фигурамъ необыкновенную жизненность, напр. въ изображеніяхъ Рождества Христова и бѣгства въ Египетъ. Типъ Богоматери замѣчательно прекрасенъ: въ немъ столько же природы, сколько и идеальности.

14) *Менологій* царя Василія *Македонянина*, 989—1025 г., въ Ватиканской библіотекѣ (съ Сентября по Февраль), и продолженіе его (Февраль и Мартъ), по рукописи Синодальной библ. въ Москвѣ XI в. Памятникъ этотъ, упоминаемый въ предисловіи къ русскимъ подлинникамъ, заслуживаетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія, какъ одинъ изъ ближайшихъ источниковъ русскаго иконописнаго преданія. Здѣсь же ограничимся немногими замѣчаніями. Въ отношеніи художественномъ, эти рукописи представляютъ неровность смѣшаннаго стиля, въ которомъ неуклюжесть фигуръ, сочиненныхъ въ XI в., беретъ уже перевѣсъ надъ слабѣющими воспоминаніями объ изяществѣ раннихъ временъ. Праздники и вообще сюжеты, обработанные искусствомъ древнѣйшимъ, писаны, по преданію, съ древнихъ оригиналовъ, лучше, нежели истязанія мучениковъ, вошедшія въ живопись и распространившіяся какъ разъ во время составленія этихъ рукописей, въ которыхъ они и занимаютъ большую часть миніатюръ. Относительно

(*) Снимки см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 206. 325.

иконописныхъ сюжетовъ, вообще сходныхъ съ русскимъ иконописнымъ преданіемъ, я обращу здѣсь вниманіе только на отклоненіе этого послѣдняго отъ древняго Менологія. Такъ, подъ 14 Сентября, въ этомъ древнемъ памятникѣ, изображено на миніатюрѣ *Воздвиженіе Креста* не внутри храма, а снаружи на возвышенномъ крыльцѣ, сдѣланномъ на манеръ древнѣйшихъ церковныхъ каѳедръ или амвоновъ, какіе можно видѣть въ раннихъ базиликахъ Италіи, какъ напр. въ базиликѣ Св. Лаврентія въ Римѣ. Этотъ амвонъ примыкаетъ къ округленной стѣнѣ храма. На верху амвона стоитъ Святитель съ крестомъ, который уже не имѣетъ вида древа распятія: это въ родѣ креста запрестольнаго, сдѣланнаго изъ тонкой полосы съ двумя поперечниками, такъ что это крестъ шестиконечный. По сторонамъ Святителя на верху амвона по служителю, ниже на ступеняхъ, съ обѣихъ сторонъ, еще по фигурѣ. Въ русскомъ подлинникѣ этотъ праздникъ описывается такъ: „Церковь стоитъ о единомъ версѣ, осмь комаръ. Святитель Сильвестръ, аки Власій, середи церкви крестъ поднялъ на главу. Діаконъ младъ, другой средній, брадою аки Косма, подъ руки держатъ Святителя, а стоятъ на амвонѣ. По правую руку за амвономъ на престолѣ Царь Константинъ и Царица Елена, а по другую сторону епископы и попы и діаконы, а подъ амвономъ князи и бояре, стары и русы, и средніе, и младые, въ шубахъ. Палата по сторонамъ—празелень, другая—баканъ насвѣтло. Столпъ; на столпѣ человѣкъ, киноваренъ весь самъ, въ рукѣ держитъ кубецъ, а въ другой саблю“. — Противорѣчіе между нашимъ преданіемъ и древнимъ его источникомъ сглаживается слѣдующимъ замѣчаніемъ въ Подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ въ школѣ Ушаковской: „Мнится быти: Воздвиженіе Честнаго Креста Господня прежде было не въ церкви, какъ то повѣствуетъ въ Минеи-Четьи Макарій: Патріархъ тѣсноты ради народа ста на высокомъ мѣстѣ и показа крестъ Господень всему народу, его же желаху видѣти“.— Подъ 22 Октября *Семь Отроковъ*, спавшихъ въ Ефесѣ, въ Менологіи X—XI в. изображены спящими въ пещерѣ: всѣ они, прижавшись другъ къ другу туловищами, и склонившись головами въ разныя стороны, составляютъ вмѣстѣ одну изящную группу. Напротивъ того въ русскомъ подлинникѣ они изображаются уже проснувшимися: „Царь Ѳеодосій, пришедъ въ пещеру къ нимъ, и падъ поклонися предъ ними на колѣну и зритъ на нихъ; отроцы же предъ нимъ стоятъ“ и проч. — Подъ 8-мъ ноября, *Соборъ Архистратига Михаила*, по русскому подлиннику: „и прочихъ безплотныхъ силъ: Архангелъ младъ, кудреваты власы, за уши курчеваты“; между ними Архангелъ Гавріилъ, а также и херувимы. Въ Менологіи же, на основаніи Апокалипсиса (гл. 12, ст. 7—11) взятъ моментъ низверженія сатаны и слугъ его Архангеломъ Михаиломъ, который потому стоитъ съ лабаромъ въ рукѣ надъ бездною, гдѣ низвержены уже два діавола, другіе два низвергаются съ горъ по обѣ стороны. — Подъ 25 Декабря въ Менологѣ помѣщены, какъ замѣчено выше, двѣ отдѣльныя миніатюры: на одной *Рождество* Іисуса Христа, на другой *Поклоненіе волхвовъ*, тогда какъ у насъ оба эти событія соединяются на одной иконѣ; на третьей миніатюрѣ, тоже подъ 25 Дек., въ Менологѣ изображенъ спящій Іосифъ, которому является Ангелъ; за тѣмъ, подъ 26 Декабря, *Бѣгство въ Египетъ*; тогда какъ по нашимъ подлинникамъ, подъ этимъ числомъ, описывается многоличная икона Соборъ Богородицы, съ волхвами, съ Іоанномъ Дамаскинымъ, Евфиміемъ Великимъ и проч. — Кромѣ священныхъ типовъ для живописи, Менологій предлагаетъ много данныхъ для исторіи древне-христіанскаго искусства вообще. Напримѣръ: храмы иногда изображаются сходно съ Цареградскимъ Софійскимъ и съ другими древнѣйшими, что важно для исторіи архитектуры. Іоаннъ Предтеча, подъ 7 Января, пишется съ большимъ четвероконечнымъ крестомъ; тоже четвероконечный крестъ, съ привѣсками въ родѣ бахрамы, крестъ запрестольный, пишется въ крестномъ ходу (подъ 26 Января). Царица Ѳеодосія держитъ въ рукахъ медальонъ съ груднымъ изображеніемъ юнаго Христа, безъ бороды (подъ 11 Февраля), которое сходствуетъ съ встрѣчающимся въ Лобковской Псалтыри и въ другихъ древнѣйшихъ памятникахъ.

Этими краткими указаніями мы заключимъ обозрѣніе рукописей, не потому чтобы исчерпали богатое содержаніе этого обширнаго предмета, но потому, что въ предложенномъ перечнѣ достаточно уясняется важность миніатюры въ исторіи иконописнаго преданія и послѣдовательное развитіе иконописныхъ сюжетовъ. Многія изъ рукописей, отъ XI в. и позднѣе, здѣсь не упомянутыя, напримѣръ, изъ находящихся въ Синодальной библіотекѣ въ Москвѣ и въ монастыряхъ Аѳонскихъ, предлагаютъ въ своихъ миніатюрахъ замѣчательныя воспроизведенія живописи раннихъ временъ и позднѣйшее развитіе иконописныхъ сюжетовъ; но общій характеръ этихъ памятниковъ тотъ же, что объясненъ въ предложен-

номъ перечнѣ. Въ заключеніе надобно упомянуть о миніатюрахъ въ русскихъ рукописяхъ XI в., служащихъ звеномъ въ исторіи перехода Византійскаго искусства на Русь, именно въ Остромировомъ Евангеліи 1056—1057 г. и въ Изборникѣ Святославовомъ 1073 г., въ которомъ современные портреты Великаго Князя и его семейства свидѣтельствуютъ намъ, что вмѣстѣ съ иконописью въ эту раннюю эпоху перешолъ къ намъ и обычай, господствовавшій тогда въ Византійскомъ искусствѣ, писать портреты царей и другихъ знаменитостей, какъ напр. изображеніе Никифора Вотоніата въ рукописи Іоанна Златоуста 1080 г., въ Императорской библіотекѣ въ Парижѣ (*).

V. Диптихи, переплеты, или оклады и складни. Этотъ обширный предметъ, обнимающій исторію иконописнаго преданія всѣхъ трехъ періодовъ, отъ древнѣйшей эпохи языческой и до позднѣйшихъ временъ, требуетъ особеннаго обстоятельнаго изслѣдованія. Здѣсь же только будетъ показано его значеніе и важность. Диптихи (δίπτυχα) были переведены порусски *складнями*. Въ древности они были дѣланы изъ слоновой кости, металла, дерева, изъ пергамена. Это складныя дощечки, соотвѣтствовавшія нынѣшнимъ карманнымъ записнымъ книжкамъ, или бумажникамъ. Внутреннія стороны дощечекъ назначались для писанія, а наружныя были украшаемы рельефами и рисунками. Они привѣшивались на руку или къ поясу, и, будучи изящной работы, служили немаловажнымъ украшеніемъ въ костюмѣ. Составляли обычный предметъ поздравительныхъ подарковъ; консулы и другія власти дарили ими народъ на циркахъ, въ ознаменованіе своего вступленія въ должность. Это были диптихи консульскіе. При переходѣ рукописи отъ древнѣйшей формы свитка къ позднѣйшему виду книги, диптихи составляютъ посредствующее звено, послуживъ образцомъ для книги, и давши своими двумя сторонами первыя дощечки для переплета; потому большая часть древнихъ диптиховъ сохранились, какъ доски позднѣйшихъ переплетовъ. Наши книжные оклады съ рельефами и особенно оклады Евангелій суть не что иное, какъ безсознательное, основанное на древнемъ преданіи, воспроизведенье рельефовъ диптиха, который уже въ очень раннія времена сдѣлался предметомъ церковной утвари; потому что диптихи употреблялись въ церковной службѣ для поминанія лицъ, имена которыхъ въ нихъ записывались: это диптихи церковные, преданіе о которыхъ доселѣ сохранилось у насъ въ синодикахъ и поминальныхъ книжкахъ, или поминаньяхъ. Наконецъ русскія металлическіе, деревянные и каменные складни по самой формѣ своей родственны диптихамъ, только съ рельефами не на внѣшней, а на внутренней сторонѣ дощечекъ.

Рельефы диптиховъ, въ стилѣ древне-христіанскихъ саркофаговъ, безъ соблюденія единства времени, мѣста и дѣйствія, состоящіе изъ сюжетовъ, безъ перспективы, нагроможденныхъ другъ на друга, служили образцомъ для распредѣленія рисунка въ многоличныхъ миніатюрахъ среднихъ вѣковъ, а равно и въ нашей иконописи до позднѣйшаго времени, что можно видѣть изъ выше приведеннаго снимка Рождества Господня съ Ватиканскаго диптиха IX—X в.

Диптихи и книжные оклады предлагаютъ важныя дополненія для исторіи иконописнаго преданія въ отношеніи символики, образованія типовъ и вообще развитія сюжетовъ, какъ это можно видѣть изъ слѣдующаго краткаго перечня изображеній на этихъ памятникахъ.

1) Консулъ сидитъ на престолѣ, по сторонамъ котораго стоятъ Римъ и Константинополь, олицетворенные въ видѣ двухъ женщинъ въ шлемахъ. Въ Импер. библ. въ Парижѣ.

2) Стоящій Ангелъ, съ жезломъ въ одной рукѣ и съ державою въ другой; вверху дощечки греческая надпись, свидѣтельствующая о византійскомъ происхожденіи одного изъ самыхъ раннихъ изображеній этого предмета, V в., а можетъ быть даже IV в., въ эпоху перехода античныхъ геніевъ въ типъ Ангела. Въ Британскомъ музеѣ.

3) Окладъ Евангелія изъ слоновой кости въ ризницѣ Миланскаго собора, VI в. На одной сторонѣ, приложенной здѣсь въ снимкѣ: въ серединѣ Агнецъ, съ головою въ сіяніи. Вверху Рождество Господне. Налѣво отъ зрителя: Благовѣщеніе на источникѣ. Три волхва, идущіе по указанію звѣзды.

(*) Кромѣ описанія самыхъ библіотекъ, о миніатюрахъ смотр. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, т. 5. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Paris. 1839.—Annibalis tit. S. Clementis presbyteri card. Albani, Menologium Graecorum. Urbini. 1727.—Изданія снимковъ съ рукописей Московской Синодальной библіотеки, предпринятыя Московскимъ Публичнымъ Музеемъ. — Журналъ г. Прохорова: Христіанскія Древности. — Для позднѣйшихъ русскихъ миніатюръ мои Очерки.

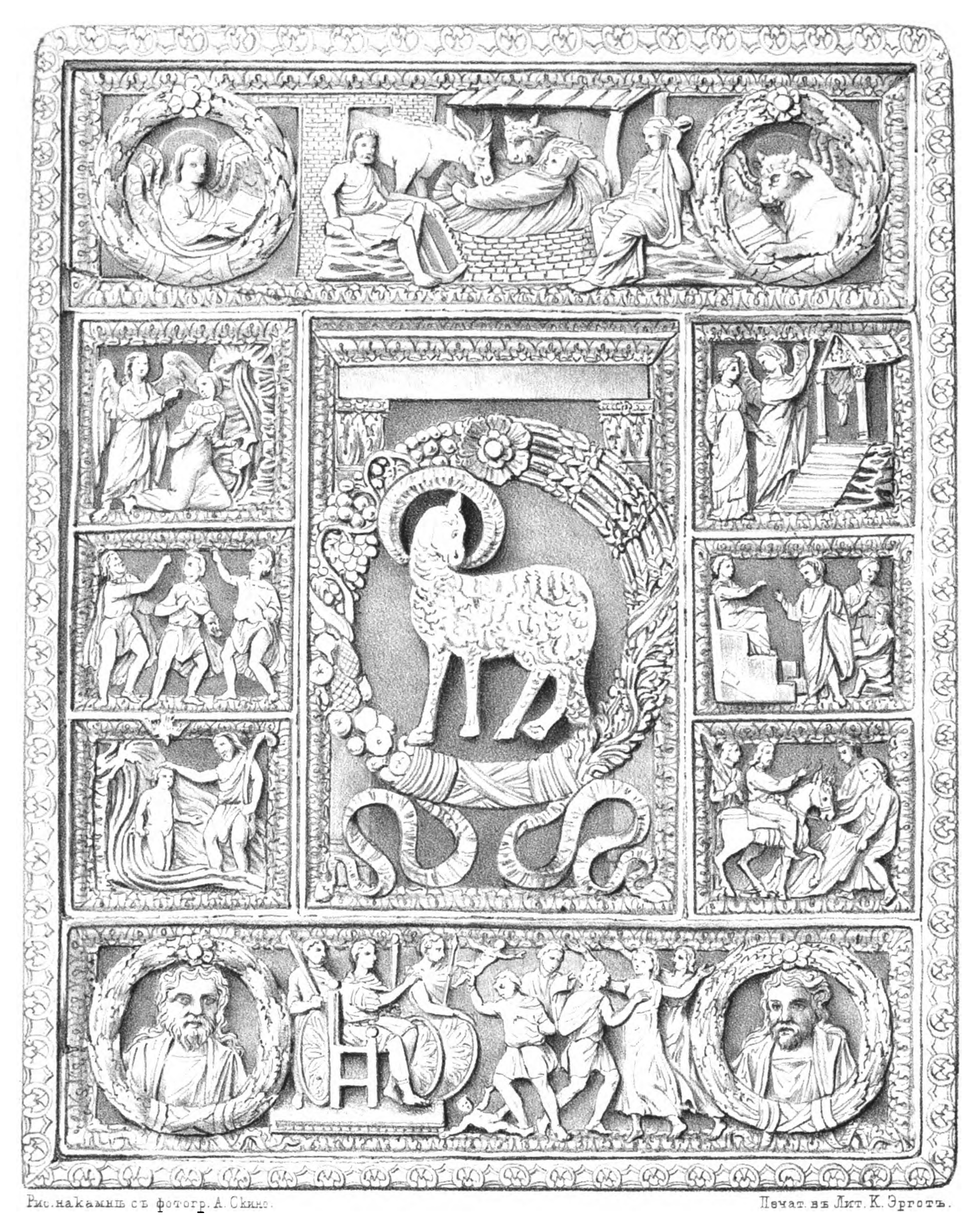


Рис. на камнѣ съ фотогр. А. Скино. Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

ДИПТИХЪ СЪ ОКЛАДА ЕВАНГЕЛІЯ.

VI вѣка.

ВЪ РИЗНИЦѢ МИЛАНСКАГО СОБОРА.

Крещеніе, безъ олицетворенія Іордана и еще безъ Ангеловъ; голубь летитъ головою внизъ. Направо: Ангелъ ведетъ мироносицу къ гробу Господню, изображенному въ древнѣйшей формѣ, принятой въ саркофагахъ для изображенія гроба Лазарева. Христосъ передъ Пилатомъ (по другимъ — Христосъ поучаетъ въ синагогѣ). Въѣздъ въ Іерусалимъ. Внизу избіеніе младенцевъ. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Матѳея и Луки. — На другой сторонѣ: въ серединѣ четвероконечный крестъ. Вверху — волхвы приносятъ дары младенцу Христу, находящемуся на колѣняхъ Богородицы, которая сидитъ на престолѣ; Іосифа нѣтъ. Налѣво: Христосъ исцѣляетъ слѣпаго и хромаго. Исцѣляетъ разслабленнаго, который несетъ уже свой одръ. Воскрешаетъ Лазаря: рисунокъ, во всемъ согласный съ барельефами саркофаговъ. Направо: Спаситель между Апостолами Петромъ и Павломъ. Тайная Вечеря съ „возлежащими" по древнему обычаю. Прелюбодѣйная жена передъ Спасителемъ. Внизу: Христосъ претворяетъ воду въ вино на бракѣ въ Канѣ Галилейской, согласно съ барельефами саркофага. Типъ Христа юный, первыхъ вѣковъ христіанства. По угламъ символы и лики Евангелистовъ Марка и Іоанна. — Надобно замѣтить, что всѣ четыре Евангелиста еще не опредѣлены своими отличительными типами. Всѣ съ длинными волосами и короткими бородами.

4) Богорица сидитъ на престолѣ съ Христомъ Младенцемъ, котораго она держитъ между колѣнями такъ, что обѣ головы, и Ея и Его, находятся на одной отвѣсной линіи. Богородица красивая, полная женщина. Христосъ въ лѣвой рукѣ держитъ свернутый свитокъ, а правою благословляетъ. Позади трона по бокамъ стоятъ по Ангелу: красивыя, полныя фигуры; волосы перевязаны тороками. Вверху Солнце и Луна въ античныхъ образахъ Аполлона и Діаны. Вѣроятно, VI в., въ Берлинск. Музеѣ.

5) Металлическій позолоченный рельефъ, вѣроятно, съ оклада книги, IX в., въ Луврскомъ Музеѣ; Съ греческими надписями. Превосходное изображеніе посѣщенія гроба Господня Мѵроносицами. Двѣ женскія фигуры, въ античной драпировкѣ, но безъ сосудовъ съ мѵромъ, подходятъ къ гробу, который въ видѣ узкой двери примыкаетъ къ пещерѣ. У этого отверстія, означающаго гробъ, сидитъ Ангелъ и показываетъ имъ внутрь гроба, гдѣ остался только новитый лентіемъ саванъ, будто пеленки съ свивальникомъ, но такъ что пелены не тронуты и свиты лентіемъ, однако замѣтно, что онѣ пусты: самого Христа уже тамъ нѣтъ. Дальнѣйшее развитіе этого сюжета увидимъ на металлическихъ церковныхъ вратахъ XI в.

6) Диптихъ Тутила, въ Сан-Гальскомъ монастырѣ, конца IX в. Въ серединѣ Спаситель, юная безбородая фигура, возсѣдаетъ въ глоріи, внизу и вверху которой по два символа Евангелистовъ; по сторонамъ по шестикрылому серафиму. Вверху солнце и луна въ видѣ античныхъ божествъ съ факелами; внизу море и земля: море въ видѣ полуобнаженнаго старца, съ урною, изъ которой льется вода; земля — въ видѣ полуобнаженной женщины, грудь которой сосетъ ребенокъ; въ рукѣ у ней рогъ изобилія. Обѣ фигуры сидятъ. По угламъ дощечки Евангелисты. Работа отличается изяществомъ еще лучшаго стиля раннихъ временъ.

7) Диптихъ Сполетской герцогини Агильтруды, принесенный ею въ даръ монастырю Рамбонскому въ 880 г., нынѣ въ Ватиканскомъ Музеѣ. Отличается отъ Тутилова диптиха варварскою грубостью работы, но замѣчателенъ по сюжету, предлагая одно изъ самыхъ раннихъ, дошедшихъ до насъ изображеній распятія въ рельефѣ. Христосъ распятъ на четвероконечномъ крестѣ, съ бородою и длинными волосами; глаза открыты; обнаженъ, только препоясанъ до колѣнъ; руки вытянуты, голова держится прямо. По сторонамъ Богородица и безбородый Іоаннъ Богословъ. Вверху солнце и луна, олицетворенныя въ человѣческихъ фигурахъ, съ факелами. Самая интересная подробность въ этомъ диптихѣ та, что подъ крестомъ изображена Римская волчица, которую сосутъ Ромулъ и Ремъ.

8) Распятіе, окруженное разными соотвѣтствующими предмету сюжетами, тоже на четвероконечномъ крестѣ, водруженномъ на извивающемся зміи. Ранѣе X в., въ Ганнѣ.

Само собою разумѣется, что всѣ древнѣйшія распятія, и на западѣ до XII в., съ четырьмя гвоздями, какъ принято у насъ.

9) Древнѣйшій окладъ греческой работы въ Россіи, XII в., украшаетъ Мстиславово Евангеліе 1125—1132 г. (*).

(*) Спеціальное сочиненіе о диптихахъ: Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum.

VI. Священные сосуды и другая церковная утварь. И въ этомъ отдѣлѣ, еще болѣе обширномъ, слѣдуетъ ограничиться только общими замѣчаніями, и, для примѣра, указаніемъ на нѣкоторые изъ древнѣйшихъ памятниковъ. Мелкая церковная утварь, такъ же какъ диптихи и миніатюры въ рукописяхъ, по удобству перенесенія, способствовала распространенію иконописнаго преданія и художественнаго стиля. Какъ рельефы диптиховъ и другихъ изваянныхъ произведеній могли поддерживать въ нашей иконописи рельефный стиль въ расположеніи рисунка; такъ Византійская эмалевая работа, раздѣляющая колера золотымъ ободкомъ рисунка—соотвѣтствуетъ золотымъ бликамъ, которыми въ иконописи отдѣляются складки платья и другія подробности; и вообще религіозное уваженіе, оказываемое церковной утвари, воспитывало вкусъ и самый глазъ въ стилѣ ея работы.

Перечень ограничивается только немногими изъ древнѣйшихъ памятникахъ.

1) *Лампы*, въ катакомбахъ, съ рельефными символическими изображеніями Добраго Пастыря, одной или двухъ рыбъ, монограммы Іисуса Христа и т. п.

2) *Стеклянные сосуды*, въ катакомбахъ, употреблявшіеся для сохраненія крови мучениковъ и для вина во время трапезы; особенно послѣдніе съ рисованными и позолоченными изображеньями священныхъ сюжетовъ. Напримѣръ, на днѣ чаши въ самой серединѣ въ медальонѣ изображеніе юнаго безбородаго Христа; а кругомъ стоящіе ногами на ободкѣ медальона 12 Апостоловъ. Вообще сюжеты на этихъ памятникахъ соотвѣтствуютъ живописи на стѣнахъ катакомбъ, въ символическомъ представленіи Авраама и Исаака, Моисея, Іоны и другихъ ветхозавѣтныхъ сюжетовъ. Изображеніе Христа въ типѣ Добраго Пастыря господствуетъ. Изъ святыхъ чаще другихъ встрѣчаются изображенія Петра и Павла, но еще не установившія въ опредѣленные типы: то оба молодые, безбородые по сторонамъ молящейся Агнесы или Богородицы, то съ одинаковыми бородами; иногда Петръ съ круглою не большою бородою, а Павелъ лысый и съ длинной раздвоенною бородою.

3) *Цилиндрическій сосудъ*, изъ слоновой кости, первыхъ вѣковъ христіанства, въ Берлинскомъ музеѣ, украшенный превосходными рельефными изображеньями: съ одной стороны юнаго Христа, съ другой, противоположной — въ соотвѣтствіе Христу — жертвоприношенія Исаака, съ Ангеломъ около, въ видѣ античнаго генія: изображеніе, важное для исторіи ангеловъ въ христіанскомъ искусствѣ. Пространство между Христомъ и жертвоприношеніемъ Исаака наполнено Апостолами.

4) *Металлическіе кресты.* Между ними по изяществу и древности занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ крестъ Галлы Плацидіи, 425 г., который въ послѣдствіи, можетъ быть, реставрированный, былъ подаренъ Лонгобардскимъ королемъ Дезидеріемъ его дочери Ансбергѣ, абатиссѣ монастыря Св. Юліи въ Брешіи. И доселѣ въ Брешіи, въ Публичной библіотекѣ Квириніанѣ. Согласно древнему обычаю, этотъ крестъ четвероконечный, и притомъ всѣ четыре конца равной величины, только книзу протянута небольшая рукоятка, чтобъ брать крестъ въ руки для процессій, или вставлять въ отверстіе (какъ крестъ запрестольный). По серебру позолоченный; украшенъ драгоцѣнными камнями и античными камеями съ миѳологическими сюжетами. Съ передней стороны на перекрестіи въ медальонѣ довольно грубое изваяніе Христа, съ бородою, сидящаго на престолѣ (вѣроятно, позднѣйшее). Но самое лучшее и, можно сказать—безцѣнное украшеніе этого креста составляетъ стеклянный медальонъ, вставленный на передней же части у самой рукоятки, съ изображеньями въ золотѣ и серебрѣ трехъ фигуръ почти по поясъ: это Галла Плацидія, Гонорія и Валентиніанъ III, портреты, оживленные необыкновенною натуральностью и запечатлѣнные индивидуальностью характеровъ; работа тщательная и съ большимъ вкусомъ; техника не оставляетъ ничего лучшаго желать, какъ въ одѣяніяхъ, такъ и въ лицахъ. Это замѣчательное произведенье дѣлалъ нѣкоторый Грекъ, *Буннерій*, лѣпщикъ или гончаръ, какъ свидѣтельствуетъ подпись вверху этихъ портретовъ на самомъ медальонѣ: Βουννερι κεραμι. По одинаковости изображеній этотъ медальонъ состоитъ въ сродствѣ съ двумя половинками диптиха, въ соборѣ въ Монцѣ, на которыхъ также изящно изображены портреты Галлы Плацидіи, Валентиніана III и Аэція или Бонифація.— Для исторіи креста необходимо упомянуть о крестѣ Ватиканскомъ, который согласно съ древними

Florentiae. 1759.— Описаніе слѣпковъ съ диптиховъ въ Арунделевомъ собраніи, изданное Дидрономъ: Société d'Arundel. Prospectus. Paris. — На русскомъ языкѣ: объ одномъ древнемъ диптихѣ, статья гр. Уварова въ 1-мъ выпускѣ Древностей Московскаго Археологич. Общества. — Филимонова объ окладѣ Мстиславова Евангелія въ Чтеніяхъ Общества Исторіи и Древн. Рос.

мозаиками, украшенъ въ верхней оконечности грудными изображеніемъ Христа, а, сверхъ того — такое же изображеніе помѣщено и внизу, какъ три упомянутые портрета въ крестѣ Брешіанскомъ.— Наперсные кресты и тельники были сначала такъ же четвероконечные и безъ изображенія распятія, какъ свидѣтельствуетъ одинъ изъ самыхъ древнихъ, найденный въ могилѣ въ римской базиликѣ Св. Лаврентія за городскими стѣнами. Кромѣ латинскихъ надписей, на немъ помѣщенаи греческая: Εμμανουηλ (Еммануилъ).

5) *Ковчежецъ* для реликвій, въ видѣ маленькаго саркофага, четверти въ двѣ длиною и въ четверть вышиною, изъ слоновой кости, кругомъ украшенный отличными рельефами, V вѣка. Въ Брешіи, въ Публичной библіотекѣ Квириніанѣ. Эти рельефы въ исторіи древне-христіанскаго художественнаго преданія важны потому, что отличаются замѣчательною вѣрностью стилю ранней живописи катакомбъ. Тотъ же юный, безбородый типъ Спасителя; тотъ же обнаженный Іона, покоящійся подъ смоковницею, бросаемый въ пасть кита и извергаемый китомъ; тотъ же обнаженный Даніилъ между двумя львами; тѣже молящіяся фигуры съ распростертыми руками и въ тѣхъ же широкихъ одѣяніяхъ. Добрый Пастырь представленъ стоящимъ въ дверяхъ овчарни. Впрочемъ Страсти Господни получили въ этомъ памятникѣ уже бо́льшее развитіе, но все же въ стилѣ древнемъ, безъ намековъ на страданія, въ сценахъ преданія Спасителя Іудою, въ отреченіи Апостола Петра и въ приведеніи Христа къ Пилату на судъ. По изяществу особенно замѣчателенъ рельефъ съ изображеньемъ Евангельскаго чуда о воскресающей дѣвицѣ. Христосъ, стоя возлѣ великолѣпнаго ея одра, поднимаетъ ее, взявши ее за правую руку. Позади одра стоятъ группою женщины, выражая своими движеньями изумленіе. Одѣяніе съ полосами, или источниками. Надъ мелкими рельефами помѣщено нѣсколько болѣе крупныхъ изображеній отдѣльныхъ фигуръ, по грудь, въ медальонахъ, на манеръ саркофаговъ.

6) Для исторіи иконописнаго преданія особенную цѣну имѣютъ стеклянные и металлическіе пузыри, для освященнаго елея, и другая священная утварь, принесенная въ даръ папою Григоріемъ I Великимъ Лонгобардской королевѣ Теуделиндѣ, конца VI в., и понынѣ сохраняющаяся въ ризницѣ собора въ Монцѣ. Греческія надписи на этой утвари свидѣтельствуютъ о ея греческомъ происхожденіи. Для исторіи развитія икононисныхъ сюжетовъ особенно важно обратить вниманіе на изображенья распятія, составлявшія существенный вопросъ для церковнаго искусства этого времени. На одномъ изъ этихъ пузырей изображено распятіе еще безъ распятаго Христа, а именно: между двумя разбойниками, распятыми на четвероконечныхъ крестахъ, стоитъ ни кѣмъ не занятый тоже четвероконечный крестъ, а надъ нимъ, въ небѣ между олицетворенными солнцемъ и луною, изображенъ Христосъ, только по грудь, въ сіяніи. Передъ порожнимъ крестомъ по обѣ стороны по коленопреклоненной фигурѣ. Подъ крестомъ гробъ Спасителя, въ видѣ храма; по одну его сторону сидитъ Ангелъ, по другую—подходятъ двѣ Мѵроносицы. На другомъ пузырѣ, вмѣсто креста, между распятыми разбойниками, изображенъ стоящій Спаситель, съ распростертыми руками, какъ молящаяся въ катакомбахъ фигура, образуя такимъ образомъ крестъ посредствомъ членовъ собственнаго тѣла. Такъ еще робко дѣлало свои попытки церковное искусство на этомъ, еще новомъ для него поприщѣ. Впрочемъ, основываясь на Сирійскомъ Евангеліи, мы знаемъ, что изображенья настоящаго распятія въ иконописи уже существовали; потому неудивительно, что рядомъ съ вышеприведенными намеками на распятіе, въ той же священной утвари Теуделинды мы встрѣчаемъ и настоящее распятіе, именно на панагіи съ мощами и на наперсномъ крестѣ.

Не имѣя намѣренія излагать исторію церковной утвари, и касаясь этого важнаго предмета постольку, на сколько это нужно, чтобъ опредѣлить его значеніе въ исторіи иконописнаго преданія, мы должны замѣтить, что изъ древнихъ драгоцѣнныхъ издѣлій этого рода, серебряныхъ и золотыхъ съ каменьями, очень мало дошло до нашихъ временъ, по причинѣ грабежей и другихъ невзгодъ и случайностей, которымъ такъ легко они подвергались въ разныя времена. Для насъ русскихъ особенно важно обстоятельное обозрѣніе утвари въ монастыряхъ Аѳонской Горы, котораго наука еще ожидаетъ. Точно также доселѣ еще не разработаны исторически богатыя матеріалы и по русской церковной утвари, предметъ тѣмъ болѣе трудный для изслѣдованья, что въ немъ оказываются самыя разнообразныя вліянія. Уже съ древнѣйшихъ временъ исторія указываетъ какъ, на восточное, греческое, такъ и на западное, норманское или нѣмецкое и латинское происхожденіе издѣлій этого рода. О гре-

ческомъ происхожденіи свидѣтельствуется въ лѣтописномъ извѣстіи, что князь Владиміръ, по крещеніи, отправившись изъ Корсуня въ Кіевъ, взялъ съ собою „сосуды церковныя, иконы на благословенье себѣ“ и „два мѣдныхъ капища“. Преданіе о раннемъ вліяніи Норманскомъ сохранилось въ Кіево-Печерскомъ Патерикѣ въ повѣствованіи Варяга Шимона, или Симона Преподобному Антонію о томъ, какъ отецъ этого Варяга въ своей Варяжской землѣ „содѣла *крестъ* великъ зѣло яко десяти лактій, и на немъ изобрази богомужное подобіе Христово, и сему честь творя, возложи *поясъ* о чреслехъ его, имущь пятьдесятъ гривенъ злата, и *вѣнецъ златъ* на главу его. Егда же изгна мя Якунъ стрій мой (дядя) отъ области моея, азъ взяхъ поясъ съ Іисуса и вѣнецъ съ главы его, и слышахъ гласъ отъ образа, иже обратився ко мнѣ и рече: никакоже, человѣче, вѣнца сего возложи на главу свою, но неси на уготованное ему мѣсто, идѣже созиждется церковь Матере моея“ и проч. Извѣстно, что по измѣренію этимъ поясомъ была опредѣлена величина храма Успенія Кіево-Печерскаго монастыря, а вѣнецъ былъ повѣшенъ надъ жертвенникомъ этой церкви. Еще важнѣе свидѣтельство о западномъ, римскомъ вліяніи на церковную утварь на Руси, въ XII в., въ Житіи Антонія Римлянина, который, будучи родомъ изъ Рима, оттуда же чудеснымъ образомъ доставилъ въ Новгородъ въ бочкѣ разную церковную утварь, о чемъ онъ самъ выражается въ Житіи слѣдующими словами: „сія бочка нашей худости, вдана морстѣй водѣ въ Римѣ сущимъ, отъ нашихъ бо грѣшныхъ рукъ, вложенное же въ бочку: *сосуди церковніи, златіи и сребряніи и хрустальніи, потири и блюда, и ина многая отъ священныхъ вещей церковныхъ*.... подписи же на сосудехъ *римскимъ языкомъ* написани“.

Согласно древнимъ свидѣтельствамъ, встрѣчается между церковною утварью на Руси, какъ Византійская, такъ и Западная. Превосходный образецъ первой предлагаетъ Византійскій серебряный ковчежецъ, сдѣланный въ XI в. по образцу киворія въ храмѣ Св. Мученика Димитрія въ Солунѣ, съ изображеніями Св. Нестора и Лупа, и Царя Константина Дука и супруги его Царицы Евдокіи (въ Ризницѣ Московскаго Успенскаго собора) (*). Издѣлій западныхъ съ латинскими и даже съ нѣмецкими подписями особенно много было въ храмахъ Новгородской области, гдѣ нѣкоторыя изъ нихъ сохранились и доселѣ. Напримѣръ: въ Никитской церкви въ Новгородѣ: серебряный потиръ съ латинскою надписью: Ihesus, а внизу: pro ecclesia S. N. in Luconi. Въ Антоніевомъ монастырѣ: серебряная позолоченая лжица съ обозначеніемъ на внѣшней сторонѣ года арабскими цифрами: 1234, и съ католическими изображеніями Богородицы съ двумя младенцами — Христомъ и Іоанномъ Предтечею, и распятія съ тремя гвоздями. Въ Клопскомъ монастырѣ: панагія, между прочимъ, съ изображеніемъ основателя католическаго ордена монаховъ, Доминика, и съ латинскою надъ нимъ надписью: S. Domin. Въ Ильинской церкви въ Новѣгородѣ: тоже панагія съ изображеніемъ Апостола Петра и съ латинскою надписью: S. Petrus, и мн. др. (**). Такъ какъ предки наши не приписывали особеннаго значенія мѣсту происхожденія церковной утвари и оказывали въ этомъ отношеніи терпимость; то въ опредѣленіи русскаго иконописнаго преданія надобно весьма осторожно пользоваться издѣліями этого рода церковныхъ древностей, отличая Византійское и Русское отъ западнаго, а въ русскомъ заимствованное изъ Греціи отъ подражаній западнымъ издѣліямъ (***).

VII. Изображенія на металлическихъ церковныхъ вратахъ, входныхъ, Византійской работы особеннаго производства, состоявшаго въ инкрустаціи (gravé en creux) серебряныхъ или мѣдныхъ полосъ въ бронзовую поверхность вратъ, особенно господствовавшаго въ Византіи въ XI в., и перешедшаго и къ намъ въ Россію. Врата съ выпуклыми рельефами уже позднѣе.

(*) Срезневскаго, Древній Византійскій ковчежецъ, въ журналѣ г. Прохорова: Христіанскія Древности.

(**) Макарія Археологич. описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и проч. 1860. II. стр. 200, 218, 219 и проч.

(***) Нѣкоторыя изъ пособій для этого отдѣла: кромѣ указанныхъ сочиненій о катакомбахъ: Filippo Buonarrotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro.... ne'Cimiteri di Roma. Firenze. 1716.— Garrucci, Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei Cristiani primitivi di Roma. Roma. 1858 и 1864. — Odorici, Antichità Cristiane di Brescia. Brescia. 1845. — Martigny, Dictionnaire des Antiquités chrétiennes. Paris. 1865. — Otte, Handbuch der Kirchlichen Kunst - Archäologie. 4-е изд. 1863. — Дидрона, Annales archéologiques. — Древности Россійскаго государства. — Преосвященнаго Саввы, Патріаршая Ризница. Москва. 1864 г.

1) Врата на правой сторонѣ отъ главнаго входа въ соборѣ *Св. Марка въ Венеціи*, взятыя Венеціанцами въ 1204 г. изъ Софійскаго храма въ Константинополѣ, съ изображеніями Святыхъ и съ греческими надписями. Хотя эти врата и позднѣе эпохи Юстиніановой, но все же по древности своей занимаютъ первое мѣсто и заслуживаютъ особеннаго спеціальнаго изслѣдованія по своей важности для русскаго иконописнаго преданія.

2) Во второй половинѣ XI в. для храмовъ южной Италіи было сдѣлано нѣсколько вратъ въ Цареградѣ, по заказу консула Панталеона. Таковы врата въ соборахъ *Амальфи* (до 1066 г.) и *Атрани* (1087 г.), отличающіяся простотою украшеній изъ четвероконечныхъ крестовъ, стоящихъ на полукружіяхъ изъ вѣтвей, и съ немногими фигурами святыхъ, а также Спасителя и Богородицы. Такія же украшенія на Цареградскихъ вратахъ собора въ Салерно. На иждивеніе той же фамиліи Панталеоновъ были дѣланы церковныя врата для Св. Павла въ Римѣ, для Горы Св. Ангела, для Монте Кассино.

3) Врата базилики *Св. Павла въ Римѣ* (внѣ города), дѣланныя то же въ Цареградѣ, литейщикомъ Ставракіемъ въ 1070 г., но во время пожара 1823 г. уничтожившіяся, такъ что мы можемъ судить объ изображеніяхъ на нихъ только по снимкамъ въ Даженкурѣ (у Чіампини они изданы очень небрежно и ошибочно). Изображенія эти, съ греческими подписями, имѣющія предметомъ Евангельскія событія и Апостоловъ и Пророковъ, согласны съ русскими подлинниками. Напримѣръ: Благовѣщеніе на колодцѣ: Богородица стоитъ задомъ къ водоему, обернувшись къ благовѣствующему Ангелу. Рождество уже сближено съ русскими преданьями на стр. 32, гдѣ приложенъ и снимокъ съ этого изображенія. Въ Крещеніи съ одной стороны Спасителя стоитъ Іоаннъ Предтеча, съ другой два Ангела; внизу, въ водѣ, какая-то маленькая человѣческая фигура, вѣроятно, воспоминаніе объ олицетвореніи Іордана, какъ и въ нашихъ лицевыхъ подлинникахъ (*). Преображеніе: фигуры расположены, какъ принято у насъ, и такъ же Спаситель въ ореолѣ, съ широкими полосами сіянія, образующими будто четвероконечный крестъ, еще съ двумя перекладинами, соединяющимися въ центрѣ перекрестія наискось, такъ что всѣ эти широкія полосы свѣта составляютъ какъ бы звѣзду изъ восьми радіусовъ въ кругѣ ореола. Распятіе съ четырьмя гвоздями, но уже на крестѣ осложненномъ вверху дощечкою съ извѣстною надписью и внизу подножіемъ, но еще не перекошеннымъ: это восьмиконечный крестъ въ своемъ зародышѣ, форма, обязанная своимъ происхожденіемъ въ искусствѣ, очевидно, уже тому позднему времени, когда усилилась потребность въ изображеніи распятія. Распятый Спаситель, не въ коронѣ и не въ терновомъ еще вѣнцѣ, а съ открытою головою, окруженною сіяніемъ. Въ снятіи со креста Богородица держитъ Спасителя за руку, тогда какъ ниже Іосифъ Аримаѳейскій извлекаетъ гвоздь изъ ноги Спасителя. Воскресеніе (съ подписью ἡ ἀνάστασις) въ видѣ сошествія во Адъ; подъ ногами Спасителя вереи Ада съ ключами, замкомъ и скобками; по одну сторону Адамъ съ Еввою, по другую Давидъ, Соломонъ и Предтеча. Въ Вознесеніи Спасителя Богородица стоитъ между двумя Ангелами. Въ Сошествіи Св. Духа 12 Апостоловъ, безъ Богородицы, сидятъ кругомъ, подъ полукуполомъ, какъ въ древнихъ миніатюрахъ, внизу въ аркѣ, вмѣсто царственной фигуры Міра, какъ у насъ,—помѣщены три фигуры, означающія народъ, съ подписью φυλγλδσε.

4) Врата храма *Архангела Михаила на* такъ называемой *Горѣ Св. Ангела* (Monte S. Angelo), въ Южной Италіи, въ Капитанатѣ, дѣланныя въ Цареградѣ въ 1076 г., съ латинскими надписями. Всѣ изображенія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта — первыя на лѣвой половинѣ, а вторыя на правой,—имѣютъ предметомъ чудеса Ангеловъ, во главѣ которыхъ чествуются Архангелъ Гавріилъ и въ особенности Михаилъ, которому посвященъ храмъ. Потому изображенія начинаются сверху, на лѣвой половинѣ вратъ, Архангеломъ Михаиломъ, который, низвергнувъ Сатану въ бездну, стоитъ надъ нею на горѣ въ ореолѣ; по сторонамъ низвергающіеся демоны: изображеніе, согласное съ миніатюрою въ Менологіи Императора Василія X—XI в., подъ 8-мъ ноября, и столько же, какъ это, отличное отъ описанія Собора Архистратига Михаила въ нашихъ подлинникахъ, какъ показано ниже. Послѣднее изображеніе на этой половинѣ внизу: Ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ Рая. Прочіе ветхозавѣтные сюжеты: Ангелъ Господень побиваетъ 185 человѣкъ Ассиріянъ (2 кн. Царствъ 19, 35).—Авраамъ покланяется троицѣ

(*) См. во 2 мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 348.

въ образѣ трехъ юношей, которые всѣ изображены еще безъ крыльевъ, но въ сіяніи: передній, означающій Христа, отличенъ сіяніемъ съ крестообразнымъ раздѣленіемъ. — Даніилъ въ пещерѣ между львами, въ своемъ персидскомъ костюмѣ, принятомъ въ византійскихъ миніатюрахъ; Ангелъ приводитъ къ нему Пророка Аввакума съ пищею. — Іаковъ видитъ во снѣ лѣствицу съ восходящими Ангелами. — Царя Давида обличаетъ Пророкъ Наѳанъ, позади котораго стоитъ Ангелъ съ мечомъ. — Ангелъ повелѣваетъ Іисусу Навину изуть сапоги съ ногъ своихъ. — Единоборство Іакова съ ангеломъ.—Три отрока въ пещи и надъ ними ангелъ—изящная группа: обычно повторяется и въ древней византійской и въ русской иконописи. — Ангелъ отвращаетъ Авраама отъ принесенія Исаака въ жертву. — Наконецъ, какъ связь Ветхаго Завѣта съ Новымъ — Ангелъ предвозвѣщаетъ Захаріи о рожденіи Іоанна Предтечи. — На правой половинѣ вратъ, событія Новозавѣтныя: Ангелъ возвѣщаетъ пастырямъ о Рождествѣ Христовомъ. — Ангелъ повелѣваетъ Іосифу въ сновидѣніи взять Богородицу и Христа Младенца и бѣжать съ Ними въ Египетъ. — Ангелъ, сидя на гробѣ Спасителя, извѣщаетъ пришедшихъ женъ Мvроносицъ о Его воскресеніи: прекрасный рисунокъ, отъ ранней эпохи сохраняемый и дошедшій и до русской иконописи.—Ангелъ освобождаетъ Апостола Петра изъ темницы.— Ангелъ приводитъ въ движеніе воду въ Овчей Купели для исцѣленія болящихъ. — Остальныя изображенія, взятыя изъ легендъ и житій святыхъ, не имѣютъ прямаго отношенія къ нашей иконописи.

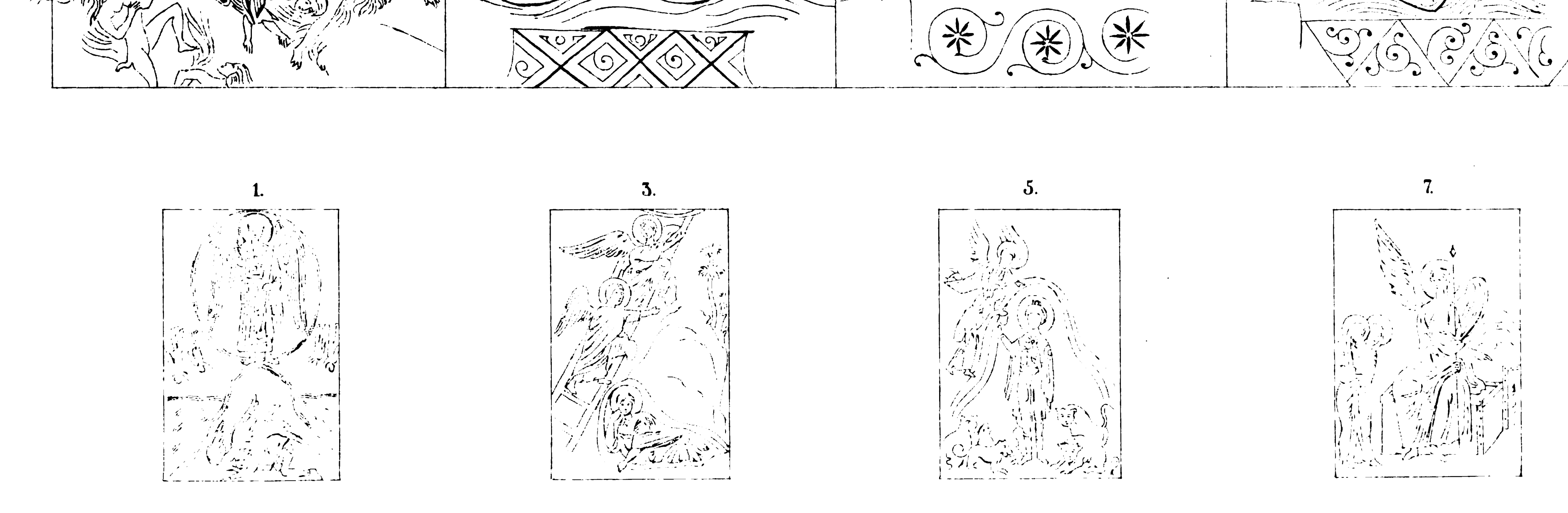
5) Врата собора *въ Беневентѣ*, въ Южной Италіи, **1150—1151** г., хотя съ воспоминаніями Византійскими, но и съ значительными уже отклоненіями. Напримѣръ, Воскресеніе представлено по-Византійски сошествіемъ во адъ и даже съ олицетвореніемъ ада въ видѣ человѣческой фигуры, прикованной на цѣпи (что напоминаетъ олицетворенія Ада въ древнихъ греческихъ рукописяхъ); но въ Вознесеніи Спасителя, уже по позднѣйшей редакціи, отклоняющейся отъ византійскаго преданія, не достаетъ двухъ ангеловъ по сторонамъ Богородицы.

6) Трое вратъ въ соборахъ *Трани*, *Равелло*, въ Южной Италіи, и *Монреале* близь Палермо, послѣдней четверти XII столѣтія (**1174—1179**), дѣланныя Баризаномъ изъ Трани, подъ сильнымъ вліяніемъ Византійскимъ; такъ что хотя вообще надъ изображеніями помѣщены подписи латинскія, но иногда встрѣчаются и греческія. Такъ напримѣръ, на вратахъ Трани, Воскресеніе Спасителя тоже въ видѣ сошествія во адъ, въ самомъ чистомъ византійскомъ вкусѣ, напоминающемъ русскую иконопись, и сверхъ того съ греческою подписью: ἡ ἀνάστασις (воскресеніе).—Снятіе со креста, при чемъ голова Христа свисла направо отъ зрителя на грудь Богородицы, которая беретъ Его за руку, а Іосифъ Аримаѳейскій по другую сторону выдергиваетъ изъ ноги Его гвоздь: на перекладинѣ креста греческая надпись: ἡ ἀποκαθήλωσης (снятіе).

7) Изъ памятниковъ этого рода въ Россіи особенную важность имѣютъ для исторіи иконописнаго преданія двое вратъ храма *Рождества Богородицы въ Суздалѣ*, XIII—XIV (?) (*) в.. На однихъ изображенія изъ Ветхаго Завѣта, на другихъ—изъ Новаго. Подписи по-славянски, но, вмѣсто *святый* и *святая*, по-гречески: *агіос* и *агіа*. Переводы рисунковъ, безъ сомнѣнія, греческіе, во многомъ удержавшіе изящество лучшаго древнѣйшаго стиля. Изображенія изъ Ветхаго Завѣта представляютъ замѣчательное сходство съ вратами храма Архангела Михаила на Горѣ Св. Ангела, а изъ Новаго Завѣта — съ вратами Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ, такъ что эти русскіе памятники въ возможной чистотѣ сохраняютъ преданія XI в. Замѣчательно между суздальскими и итальянскими вратами на Горѣ Св. Ангела то сходство, что на обоихъ въ событіяхъ Ветхаго Завѣта является главнымъ дѣятелемъ ангелъ, и именно Архистратигъ Михаилъ. Но вотъ перечень самыхъ сюжетовъ суздальскихъ вратъ: Архангелъ Михаилъ, вспомоществуемый ангелами, низвергаетъ съ неба сатану и слугъ его: превосходный рисунокъ, изящнѣе и полнѣе, чѣмъ на Горѣ Св. Ангела.—Господь Богъ, съ крестообразнымъ сіяніемъ Іисуса Христа — творитъ Адама. — Ангелъ изгоняетъ Адама и Евву изъ Рая. — Архистратигъ Михаилъ научаетъ Адама, *рыльцемъ* (т. е. заступомъ) копая землю, потомъ и трудомъ питаться: около Адама, копающаго землю, сидитъ Евва съ ребенкомъ на рукахъ. Адамъ и Евва одѣты. — Адамъ, въ одѣяніи, сидя на престолѣ и постановивъ ноги на подножіе, нарицаетъ имена звѣрямъ, благословляя

(*) Обстоятельное изслѣдованіе о времени и мѣстѣ происхожденія этихъ вратъ будетъ помѣщено въ одномъ изъ слѣдующихъ Сборниковъ нашего Общества. *Прим. Ред.*

XII.



Печат. въ Лит. К. Эргота

ихъ правою рукою. Позади Адама стоитъ Евва, одѣтая въ широкомъ одѣяніи, съ покрытою головою.— Авель приноситъ даръ Богу, держа въ рукахъ агнца. — Каинъ убиваетъ Авеля. — Богъ явился въ троицѣ Аврааму подъ дубомъ Мамврійскимъ. Три путника съ крыльями; Авраамъ палъ ницъ; позади стоитъ Сарра.—Тѣже три ангела сидятъ за столомъ: у средняго сіяніе крестообразное, для означенія въ его лицѣ Іисуса Христа; Авраамъ подноситъ на блюдѣ яству; Сарры нѣтъ. — Іаковъ въ сновидѣніи видитъ лѣствицу съ восходящими по ней Ангелами.—„Архангелъ Господень" (какъ значится въ надписи) борется съ Іаковомъ. — „Архангелъ" съ двумя Ангелами является Лоту, который палъ передъ ними ницъ. — Ангелы пришли повѣдать Лоту, чтобъ бѣжалъ изъ Содома. Ангелъ потопляетъ Содомъ и Гомору.—„Архистратигъ Михаилъ", явившись Іисусу Навину въ Іерихонѣ укрѣпляетъ его на брань.—„Архангелъ Господень Михаилъ" запрещаетъ Валааму волхву, да не проклинаетъ сыновъ Израилевыхъ. — Явился Ангелъ Господень Гедеону, повелѣвая ему побѣдить Агарянъ. — Сшедши съ небеси, „Архангелъ Господенъ Михаилъ" побиваетъ 185 человѣкъ Ассиріянъ (слич. на вратахъ на Горѣ Св. Ангела).—Царь Давидъ покланяется Троицѣ.—Пророкъ Наѳанъ обличаетъ царя Давида.— Три отрока въ пещи; надъ ними по обычаю Ангелъ: рисунокъ отличается отъ находящагося на вратахъ храма на Горѣ Св. Ангела, только тѣмъ, что внизу у пещи три фигуры: двѣ по сторонамъ на колѣняхъ, а третья впереди пещи пала ницъ. — Архангелъ восхитилъ Аввакума съ пищею изъ Іерусалима въ Вавилонъ, да препитаетъ Даніила, находящагося во рву со львами: рисунокъ одного перевода съ Итальянскими вратами, только на Даніилѣ нѣтъ фригійской шапки. — „Архангелъ Господень Михаилъ" возмущаетъ купель для исцѣленія болящихъ (слич. на Горѣ Св. Ангела). — Наконецъ, чудо Архистратига Михаила въ Хонѣхъ. Около стоитъ Архиппъ. — Изъ Новаго Завѣта: Зачатіе, по восточному догмату: Іоакимъ и Анна обнимаются. — Введеніе Богородицы во храмъ. — Благовѣщеніе: Богородица сидитъ на престолѣ, поставивъ ноги на подножіе; безъ веретена и безъ книги. — Рождество Іисуса Христа (рисунокъ см. къ стр. 32).—Поклоненіе волхвовъ.—Крещеніе Іисуса Христа.— Преображеніе.—Воскрешеніе Лазаря. Онъ спеленутъ, стоитъ около гроба, сдѣланнаго въ видѣ античнаго храма, какъ изображается этотъ сюжетъ на саркофагахъ.—Въѣздъ въ Іерусалимъ.—Распятіе.— Мироносицы пришли ко гробу Господню, у котораго сидитъ Ангелъ: гробъ изображенъ въ видѣ внутренности часовни, со входомъ подъ аркою, освященною лампадою, которая спускается съ арки надъ саркофагомъ: переводъ очень замѣчательный и по изяществу, и особенно по подробностямъ. — Сошествіе во адъ, которое въ надписи названо, какъ слѣдуетъ „Воскресеніемъ Господнимъ". У Христа въ рукѣ длинный жезлъ въ видѣ шестиконечнаго креста. — Сошествіе Св. Духа: сидятъ, по обычаю, полукругомъ 12 Апостоловъ, безъ Богородицы; внизу обычная арка, замѣщаемая то толпою народа, то царственною фигурою Міра, представляетъ видъ затворенной двери, безъ всякихъ человѣческихъ фигуръ. — Успеніе Богородицы, согласно съ русскими подлинниками. — Св. тѣло Богородицы несутъ ко гробу. — Положеніе Св. Ризы. — Положеніе пояса Богородицы. — Покровъ Богородицы. — Сверхъ этихъ изображеній помѣщены на вратахъ въ медальонахъ поясныя иконы Пророковъ, Отцевъ Церкви и другихъ святыхъ, важныя для возстановленія преданія объ иконописныхъ типахъ; между ними же, въ медальонѣ, и икона Спасителя, который лѣвою рукою придерживаетъ Евангеліе, а правою благословляетъ *именословно*. Наконецъ, всѣ эти изображенія убраны замѣчательными по чистотѣ византійскаго стиля орнаментами. Здѣсь предлагаются въ снимкахъ по итальянскимъ вратамъ Горы Св. Ангела, дѣланнымъ въ Цареградѣ въ 1076 г. и по суздальскимъ: Низверженіе сатаны (№№ 1 и 2), Лѣствица Іакова (№№ 3 и 4), Даніилъ во рву (№№ 5 и 6) и Мироносицы у гроба Господня (№№ 7 и 8) (*).

8) Рѣшительную противоположность съ этими вратами представляютъ такъ называемыя *Корсунскія Софійскаго собора въ Новгородѣ*, дѣланныя въ Магдебургѣ во второй половинѣ XII в., и потому отличающіяся столько же католическими отклоненіями отъ иконописнаго преданья, сколько и стилемъ, уже Романскимъ, воспитаннымъ средневѣковою скульптурою. Спаситель благословляетъ сложеніемъ перстовъ католическимъ. Ангелъ, благовѣствующій Богородицѣ, и волхвы, идущіе поклониться Христу,

(*) Итальянскіе рисунки изъ изданія Шульца и Кваста, а Русскіе съ снимковъ въ Строгановской школѣ техническаго рисованія. На нашихъ рисункахъ латинскія надписи Итальянскихъ вратъ, какъ ненужныя для нашей цѣли означены черточками.

полагаютъ ноги на какихъ-то звѣрей и чудовищъ, на образецъ романскихъ статуй, поставляемыхъ на звѣриныхъ фигурахъ. Адъ, въ сошествіи Спасителя, изображенъ тоже согласно съ романскою скульптурою, въ видѣ какой-то бочки (пасть Ада), изъ которой выглядываютъ три головки; но уже нѣтъ при этомъ ни Адама съ Еввою, ни Давида съ Соломономъ. Въ изображеніи Рождества Христова, совершающагося въ какомъ-то зданіи съ зубцами, Богородица лежитъ на кровати, которая сдѣлана съ ножками, а около ея сидитъ на стулѣ Іосифъ. Замѣчательнѣе прочихъ изображеніе распятія (четырьмя гвоздями): крестъ убранъ вѣтвями, будто въ ознаменованіе Древа жизни; Христосъ (безъ сіянія и безъ вѣнца) хотя уже и распятъ, но съ открытыми глазами, и, свободно стоя на подножіи, подаетъ свою правую руку Богородицѣ (*).

Полагая достаточнымъ приведеннаго перечня для составленія яснаго понятія о преемственности русскаго иконописнаго преданія въ его постепенномъ развитіи отъ древнѣйшихъ временъ до установленія его въ обиходѣ русскихъ подлинниковъ, мы пока ограничимся только этимъ, не касаясь другихъ отдѣловъ Археологіи, болѣе или менѣе относящихся къ нашему предмету, каковы монеты съ печатями и камеями, расписныя ткани и шитье, изображенія на олтарныхъ жертвенникахъ и купеляхъ, и наконецъ вся романская скульптура. Всѣ эти предметы только подтвердятъ намъ результаты, извлекаемые изъ предложеннаго перечня.

Впрочемъ, прежде нежели выведемъ эти результаты, надобно сдѣлать обозрѣніе самыхъ сюжетовъ въ разсмотрѣнныхъ источникахъ и привести ихъ въ общую систему.

Все разнообразіе иконописныхъ сюжетовъ разлагается на два главные отдѣла: на *символическій* и *историческій*. Символическое содержаніе господствуетъ въ искусствѣ до Константина Великаго, и потомъ болѣе и болѣе уступаетъ свое мѣсто историческому, однако, какъ существенный элементъ, навсегда остается въ церковномъ искусствѣ, и на западѣ, и особенно у насъ.

Къ формамъ символическимъ принадлежатъ:

1) *Миѳологическія лица* античнаго искусства(**). Напримѣръ, въ христіанскомъ искусствѣ первыхъ вѣковъ: Орфей, созывающій около себя своею музыкою звѣрей и птицъ (живопись въ катакомбахъ Каллиста), для означенія Спасителя; Одиссей, на ладьѣ привязанный къ мачтѣ, а около на волнахъ сирены (на саркофагѣ изъ катакомбъ Каллиста), для означенія господства креста и страданій надъ соблазнами міра; похищеніе Прозерпины на колесницѣ, предшествуемой Меркуріемъ (живопись въ катакомбахъ Pretextat), для означенія перехода изъ здѣшняго міра въ вѣчность. Аполлонъ, Діана, Аидъ, Амфитрита, божества Вѣтровъ, Рѣкъ и проч., для означенія солнца, луны, ада, моря, вѣтра, рѣки, на мозаикахъ, миніатюрахъ, диптихахъ втораго и третьяго періода иконописнаго преданія. Въ русской иконописи: въ миніатюрахъ Псалтырей и Апокалипсисовъ до XVIII в.; на иконахъ Богоявленія Іорданъ въ видѣ человѣческой фигуры. Сюда же, какъ остатокъ миѳическихъ представленій античнаго искусства принадлежатъ двѣ дѣвицы между историческими личностями на Соборѣ Богородицы: „Ясли дѣвица держитъ—значится въ подлинникахъ: полъ ея нага (т. е. полунагая), другая дѣвица, полъ ея нага, обвилася травою, цвѣтки посторонь“ (***).

2) *Олицетворенія* идей и отвлеченныхъ понятій, а также и предметовъ видимаго міра, по примѣру античнаго же искусства, но въ послѣдствіи и самостоятельно развитыя въ христіанскихъ памятникахъ. Въ искусствѣ первыхъ вѣковъ, Добрый Пастырь. На диптихахъ и особенно на миніатюрахъ, олицетвореніе Молитвы, Раскаянія, Премудрости, Пророчества (въ Греч. Псалтыри въ Парижск. библ. IX—X в.), Пустыни (тамъ же), Городовъ (въ Греч. Іисусѣ Навинѣ VII—VIII в.) и проч. Сюда принадлежитъ символическій типъ Св. Софіи, усвоенный въ нашей иконописи подъ видомъ огненнаго ангела.

(*) Ciampini, Vetera monimenta. Romae. 1690.—Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art, томъ 4-й.—Ferdinand von Quast, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien von H. W. Schulz. Dresden. 1860. — Serradifalco, Del duomo di Monreale. Palermo. 1838.—Adelung, Die Korssunschen Thüren. Berlin. 1823.—Древности Россійскаго государства.

(**) Piper, Mythologie und Symbolik. d. Christlich. Kunst. Weimar. 1847—1851.

(***) Рисунки см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ.

3) Изъ сочетанія *линій* и *буквъ*. Сюда относятся: сіяніе, или вѣнецъ святости вокругъ головы, въ отличіе отъ ореола, или сіянія вокругъ всей фигуры. Крестъ. Монограмма Христа изъ сочетанія буквъ X и P. и т. п.

4) *Растенія*; напр. пальмовая вѣтвь — символъ мученичества; пальмовыя деревья между фигурами — рай.

5) *Животныя*. Въ древне-христіанскомъ искусствѣ; напримѣръ: Сусанна съ двумя старикам̃и подъ видомъ лисицы между двумя волками (въ катакомбахъ Св. Сикста, живопись); рыба — символъ Христа (см. стр. 42); пѣтелъ — покаянія, бдѣнія; олень — Крещенія; павлинъ — безсмертія (на Солунской мозаикѣ IV в., въ русской рукоп. Изборника Святославова 1073 г.). Другіе символы отъ древнѣйшихъ временъ сохранились въ церковномъ искусствѣ и доселѣ; напримѣръ, агнецъ — символъ непорочной жертвы искупленія, голубь — Духа Святаго, орелъ — Евангелиста Іоанна, змій — дьявола.

6) *Небывалыя* животныя и вообще изображенія *фантастическія*. Напримѣръ: единорогъ при дѣвицѣ — символъ непорочности (въ Греч. Псалтыри г. Лобкова IX в.); фениксъ — воскресенія (на мозаикѣ Космы и Даміана VI в.). Сюда же относятся символы Евангелистовъ: именно, или двухъ изъ нихъ, Луки и Марка — въ видѣ крылатыхъ Тельца и Льва (на мозаикѣ въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи V в.), или всѣхъ четверыхъ — въ такъ называемомъ Тетраморфѣ, въ изображеніи, состоящемъ изъ одной фигуры съ головами ангела, орла, тельца и льва (въ греч. Псалтыри г. Лобкова IX в., на русской иконѣ Единородный Сынъ, см. рисунокъ къ стр. 11).

Одни изъ такихъ символовъ основаны на Св. Писаніи, какъ напримѣръ символы Евангелистовъ на видѣніи Іезекіеля, символъ оленя на псалмѣ 42, ст. I; символъ пѣтела на Евангеліи объ отреченіи Петра, Матѳ. 26, 74. 75, и проч.; другіе на средневѣковыхъ понятіяхъ о природѣ, частію заимствованныхъ изъ классическихъ авторовъ, частію же развитыхъ впослѣдствіи, согласно съ символическими понятіями среднихъ вѣковъ, въ особенныхъ руководствахъ, извѣстныхъ въ восточной литературѣ подъ именемъ *Физіологовъ*, а въ западной подъ именемъ *Бестіаріевъ*, съ присовокупленіемъ Лапидаріевъ и Травниковъ. Такъ напримѣръ, въ Физіологѣ по русской рукописи „Дамаскина Архіерея Студита“ и проч. объ единорогѣ, или инорогѣ: „Инорогъ за жестоту и крѣпость отъ ловителей неудобь ятися можетъ; аще же едина исходитъ къ нему дѣва чистая, ту онъ за чистоту возлюбивъ, удобь прикосновенъ ею бываетъ и осязаемъ“.

Въ противоположность символическимъ сюжетамъ мы называемъ *историческими* не только такіе, которые заимствованы изъ Св. Писанія и достовѣрной исторіи церкви, но и такіе, которые, хотя обязаны своимъ происхожденьемъ источникамъ апокрифическимъ и поэзіи, но имѣютъ видъ историческаго событія. Тѣ и другіе сюжеты заимствованы изъ слѣдующихъ источниковъ:

1) Изъ *Ветхаго Завѣта*, сначала въ искусствѣ первыхъ вѣковъ христіанства, какъ символы идей Новаго Завѣта, о чемъ было сказано выше, но потомъ — самостоятельно, какъ историческіе сюжеты, помѣщаемые на ряду съ сюжетами новозавѣтными въ назиданіе вѣрующимъ. Напримѣръ, на мозаикахъ Либеріевой базилики въ Римѣ V в., соборовъ въ Венеціи и Монреале, XI и XII в. Освобожденію сюжетовъ Ветхаго Завѣта отъ исключительнаго значенія символовъ, и ихъ самостоятельному развитію особенно способствовали лицевыя рукописи Ветхаго Завѣта, каковы: Вѣнская Книга Бытія V в., Ватиканскій Іисусъ Навинъ VII—VIII в., Лобковская, Барберинская и Парижская Псалтыри IX—X в. и проч.

2) Изъ *Новаго Завѣта*, въ искусствѣ первыхъ вѣковъ одни только намеки на событія, какъ это объяснено выше; но потомъ, болѣе и болѣе развиваясь, сюжеты получаютъ свое самостоятельное значеніе, однако долго не устанавливаются въ опредѣленной типической нормѣ, какъ это можно видѣть, напримѣръ, въ изображеніяхъ Крещенія и Преображенія на мозаикахъ отъ V до IX в. Разнообразію въ развитіи новозавѣтныхъ сюжетовъ такъ же, какъ и ветхозавѣтныхъ, много способствовали миніатюры.

3) Какъ скоро вниманіе сосредоточилось на подробностяхъ въ изображеніяхъ событій Ветхаго и Новаго Завѣта, независимо отъ символическаго соотношенія между тѣмъ и другимъ, оказалась потребность эти событія поэтизировать. Для этой цѣли особенно послужили искусству *книги апокрифическія* Ветхаго и Новаго Завѣта. Уже въ барельефахъ древнѣйшихъ саркофаговъ встрѣчаемъ отклоненіе отъ текста Моисеева въ изображеніи Адама и Еввы, которымъ Господь Богъ даетъ снопъ

жита и ягненка; вліяніе новозавѣтныхъ апокрифовъ видимъ, напримѣръ, въ VI в. въ изображеніи Благовѣщенія на колодцѣ на Миланскомъ диптихѣ; въ IX в. въ миніатюрахъ — сошествіе въ адъ, при чемъ Спаситель извлекаетъ оттуда Адама и Евву, Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Къ XII в., кажется, опредѣлился весь циклъ сюжетовъ, принятыхъ изъ апокрифовъ въ иконопись. Лицевые апокрифы, т. е. рукописи съ миніатюрами, способствовали распространенію и укорененію въ нашей иконописи этихъ сюжетовъ. Напримѣръ: Палея, апокрифъ Ветхаго Завѣта, съ миніатюрами, писанъ въ Новѣгородѣ, въ 1477 г. (въ Синодальной библ. № 210); Лицевая Библія, съ апокрифическими сюжетами XVII в. (въ библ. гр. Уварова, № 34); (*) въ концѣ XVII и въ XVIII в. особенно распространены были у насъ лицевыя Страсти Господни, апокрифъ съ миніатюрами, а потомъ съ гравюрами, замѣчательными по своему изяществу, и очевидно составленными по образу западныхъ.

Для общаго обозрѣнія апокрифическихъ изображеній предлагается здѣсь краткій перечень важнѣйшихъ изъ новозавѣтныхъ, вошедшихъ въ иконопись изъ такъ называемаго „Евангелія о Рождествѣ Богородицы“, изъ „Протоевангелія Іакова Младшаго“, изъ „Сказанія о Рождествѣ Богородицы и о дѣтствѣ Іисуса Христа“, изъ „Евангелія Никодима“ и т. п. (**).

— Изъ житія Іоакима и Анны, родителей Богородицы. Анна передъ птичьимъ гнѣздомъ, скорбящая о своемъ неплодствѣ, получаетъ благовѣстіе отъ Ангела о рожденіи отъ нея Богородицы (на фрескѣ въ Кіево-Софійскомъ соборѣ).

— Іоакимъ и Анна, встрѣтившись у златыхъ вратъ Іерусалима, обнимаются. Въ русскомъ подлинникѣ, согласно съ древнѣйшими изображеньями на западѣ.

— Ангелъ приноситъ изъ Рая пищу и питіе Дѣвѣ Маріи въ Іерусалимскомъ храмѣ (на панагіи XII в. на Аѳонской Горѣ, съ славянскими подписями).

— Благовѣщеніе на колодцѣ (на диптихѣ VI в., на вратахъ Св. Павла внѣ римскихъ стѣнъ XI в.; на фрескѣ Кіево-Софійск. собора). Въ рус. подлинникѣ.

— При Рождествѣ Христовѣ двѣ женщины, омывающія предвѣчнаго Младенца въ купели (на Ватиканск. диптихѣ IX в., на вратахъ Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ XI в., на вратахъ Суздальскихъ). Въ рус. подлинникѣ.

— Спаситель, сошедши во адъ, извлекаетъ оттуда Адама съ Еввою и праведниковъ Ветхозавѣтныхъ (на миніатюрахъ IX и X в., на вратахъ Св. Павла XI в., на алтарномъ украшеніи въ храмѣ Св. Марка въ Венеціи, Pala d'oro XI—XII в., на вратахъ Равелло XII в. и проч.). Постоянно на русскихъ иконахъ.

— Апостолы прилетаютъ на облакахъ, чтобы присутствовать при Успеніи Богородицы. Переводъ въ русской иконописи, извѣстный подъ именемъ „Успенія на Облакахъ“.

— Успеніе Богородицы. Между собравшимися Апостолами, позади одра Богородицы, стоитъ Спаситель, держа въ рукахъ ея душу. Впереди Архангелъ Михаилъ отсѣкаетъ руки у невѣрующаго Іудейскаго жреца (на Миніатюрахъ IX—X в.) Въ рус. подлинникѣ.

Любопытное собраніе апокрифическихъ изображеній помѣщено на клеймахъ вокругъ иконы Успенія Богородицы въ главномъ иконостасѣ Софійскаго собора въ Новѣгородѣ (***).

4) Изъ *Житій Святыхъ*, и притомъ сначала только отдѣльно самыя личности священныя: мучениковъ въ живописи катакомбъ; мучениковъ, отцевъ церкви и другихъ святыхъ на мозаикахъ; потомъ самыя дѣянія Святыхъ и мученія Мучениковъ; напр. дѣянія царя Константина на миніатюрахъ греческой рукописи Григорія Богослова IX в., равно какъ и дѣянія этого Отца Церкви (въ Парижск. библ.); дѣянія Климента Папы Римскаго и Кирилла Первоучителя Славянскаго на фрескахъ подземной церкви подъ базиликою Св. Климента въ Римѣ X—XI в. (****); Мученія Св. Мучениковъ, начиная съ X в., въ Менологіи Императора Василія и въ рукописи Синодальной Библіотеки въ Москвѣ, X—XI в.

(*) Рисунки см. въ моихъ Очеркахъ.

(**) Fabricius, Codex apocryph. Novi Testamenti. Hamburgi. 1719. — Hofmann, Leben Iesu nach Apokryphen. Leipzig, 1851. — Kolloff, Der evangelische Sagenkreis, въ Раумеровомъ Historisches Taschenbuch. 1860.

(***) Архим. Макарія, Археол. опис. церк. др. въ Новг. II, 102.

(****) См. ниже статью г. Виноградскаго объ этихъ фрескахъ. *Прим. Ред.*

5) Изъ *Хронографовъ, разныхъ сказаній* и *назидательныхъ сочиненій*. Напримѣръ:

— Изъ Хронографовъ; напр. Семь Вселенскихъ Соборовъ, описанія которыхъ помѣщаются въ Подлинникахъ подъ 16 Іюля и 11 Октября.—Подъ царствованіемъ Льва Исавра, описаніе событія, вошедшаго эпизодически въ изображеніи Страшнаго Суда: „Въ то же время въ Царѣградѣ человѣкъ богатъ милостыню многу творя, а отъ прелюбодѣянія до старости не преста. И внезапу умре. И распри бывши о семъ: ови глаголаху спасена того быти, ови же—ни. И открыся единому затворнику, видѣ на единой странѣ рай красенъ, а на другой странѣ родство огненное (т. е. адъ), и мужа того стояща промежю рая и муки, и на рай взирающа и стенюща“.

— Изъ „Лѣствицы Божественнаго восхода“ Іоанна Лѣствичника, въ нашихъ подлинникахъ, подъ 30 Марта, такъ описывается изображеніе этой мистической Лѣствицы: „Лѣствица стоитъ на небо, а по ней лѣзутъ два старца, а ангелы ихъ держатъ; единъ старъ аки Власій, а другій младъ, а Христосъ имъ подаетъ вѣнцы, а правою рукою благословляетъ. А кой старецъ съ лѣствицы спалъ, и бѣси влекутъ крюками во адъ“ и т. д. Затѣмъ слѣдуютъ имена 30 ступенямъ лѣствицы: о отверженіи міра, о безпристрастіи, о странничествѣ, о послушаніи и т. п.

— Изъ сказанія объ Андреѣ Юродивомъ, его и Епифаново видѣніе Покрова Пресвятой Богородицы въ Влахернскомъ храмѣ (гл. 58). Потому въ описаніи этого праздника подъ 1 числомъ Октября, въ нашихъ подлинникахъ встрѣчаемъ: „по лѣвой рукѣ амвона стоитъ Андрей Юродивый, власы его аки Авраамовы; *выплечася*, правою рукою указываетъ Епифану Святую Богородицу. Епифанъ младъ аки Георгій“ и проч.

Дальнѣйшее осложненіе иконописнаго содержанія въ Русскихъ Подлинникахъ произошло изъ источниковъ своеземныхъ, то есть, изъ Русскихъ лѣтописей, житейниковъ и церковныхъ сказаній.

Теперь всѣ многосложныя изслѣдованія на обширномъ поприщѣ русскаго иконописнаго преданія надобно привести къ общему итогу.

Изъ систематически проведеннаго сличенія русскаго иконописнаго содержанія съ памятниками христіанскаго искусства отъ временъ Св. Мучениковъ и до XI и XII столѣтій, явствуетъ, что оно, хотя и восходитъ своими преданіями до древнѣйшихъ источниковъ, но непосредственно ведетъ свое начало отъ той эпохи, когда, вслѣдствіе иконоборства, окончательно установились типы и сюжеты иконописнаго цикла. Впрочемъ удержало оно въ своемъ составѣ нѣкоторые изъ древне-христіанскихъ символовъ, каковы, напримѣръ, олицетворенія моря, рѣкъ, земли и т. п., а также и отвлеченныхъ понятій, и притомъ больше въ миніатюрахъ (*), нежели въ собственныхъ иконахъ. Такъ въ одной русской рукописи XVI в., въ Троицко-Сергіевой Лаврѣ (№ 177) между изображеніями мѣсяцевъ удержался древне-христіанскій типъ Добраго Пастыря, съ барашкомъ на плечахъ (мѣсяцъ Апрѣль) (**). Къ символическимъ сюжетамъ на иконахъ принадлежатъ: Св. Софія, *Крылатый* Предтеча, Св. Христофоръ съ *песьею головою*; на иконѣ Соборъ Пресвятой Богородицы, олицетворенія Земли и Пустыни въ видѣ дѣвицъ; на иконѣ Крещенія Господня — древне-христіанское представленіе Іордана въ видѣ старца и нѣк. друг. Не смотря на эти остатки древне-христіанской символики, Византійско-Русское искусство, рано усвоивъ себѣ направленіе историческое, старалось воздерживаться отъ дальнѣйшаго развитія символизма, предпочитая изображеніе божества по человѣческому подобію—символическимъ знакамъ, въ силу 82 правила VI Вселенскаго Собора: „На нѣкоторыхъ честныхъ иконахъ изображается, перстомъ Предтечевымъ показуемый агнецъ, который принятъ во образъ благодати, чрезъ законъ показуя намъ истиннаго агнца, Христа Бога нашего. Почитая древніе образцы и сѣни, преданныя Церкви, какъ знаменія и предначертанія истины, мы предпочитаемъ благодать и истину, пріемля оную, яко исполненіе закона. Сего ради дабы и искусствомъ живописанія очамъ всѣхъ представляемо было совершенное, повелѣваемъ отнынѣ образъ агнца, вземлющаго грѣхи міра, Христа Бога нашего, на иконахъ представляти *по человѣческому естеству*, вмѣсто ветхаго агнца, да чрезъ то созерцая смиреніе Бога слова, приводимся къ воспоминанію *Житія Его во плоти*, Его страданія, и спасительныя смерти, и симъ образомъ совершившагося искупленія міра“.

(*) Снимки см. въ моихъ Очеркахъ.

(**) Снимокъ см. у Тихонравова, Памятники отреченной русской литературы. II, стр. 415.

Такимъ образомъ, отвергнувъ символическія на Божество намеки, наша иконопись должна была усвоить себѣ принципъ объ опредѣленномъ типѣ Спасителя, принципъ, распространенный потомъ и на прочія святыя личности, а вмѣстѣ съ тѣмъ дать обширное развитіе изображеніямъ Евангельскихъ событій, имѣющихъ свое историческое значеніе, независимое отъ символическихъ толкованій.

Мы видѣли, что въ теченіе столѣтій искусство пробовало свои силы, чтобъ въ наибольшей точности выразить иконописные сюжеты и долгое время ихъ представляло не одинаково, съ разными варіантами, какъ напримѣръ, Преображеніе. Русская иконопись беретъ точкою отправленія для своего преданія тотъ моментъ, когда всѣ эти разнорѣчія приведены были въ ясность и сгладились подъ общею нормою однажды навсегда установившихся иконописныхъ сюжетовъ. Такъ, напримѣръ, три неземные путника, прообразовавшіе Аврааму Троицу, многія вѣка писались безъ крыльевъ, но въ нашу иконопись введены уже тогда, когда получили свой окончательный типъ крылатыхъ ангеловъ. Отвергнувъ предшествовавшія представленія Преображенія, какъ не согласныя ни съ историческимъ принципомъ, ни съ свидѣтельствомъ Евангелія, она остановилась на такомъ представленіи, которое удовлетворяло и тому и другому.

Впрочемъ, и послѣ періода иконоборства, замѣчаются въ Восточномъ искусствѣ разности въ изображеніи одного и того же сюжета, какъ это мы видѣли изъ сличенія нашихъ подлинниковъ съ Менологіемъ Императора Василія X—XI в.; такъ что установившуюся норму въ одинаковомъ изображеніи иконописныхъ сюжетовъ надобно признать не столько въ дѣйствительности, сколько въ идеальномъ стремленіи Восточнаго искусства къ этой нормѣ. Слѣдовательно, свидѣтельство нашихъ подлинниковъ о томъ, что русская иконопись основывается на иконахъ Софіи Константинопольской VI в. и на миніатюрахъ Менологія Императора Василія, надобно ограничить значительными исключеніями.

Потому слѣды разнорѣчій, которыя предшествовавшіе вѣка не успѣли сгладить, остались и въ русскихъ подлинникахъ. Напримѣръ: троякое изображеніе Благовѣщенія; Крещеніе Спасителя съ Іорданомъ въ видѣ человѣческой фигуры и безъ нея, съ четырьмя рыбами и безъ нихъ. Точно такъ же, не оскорбляя иконописнаго преданія, въ нашъ подлинникъ можно бы ввести разнорѣчія изъ греческаго Менологія и изъ другихъ лучшихъ византійскихъ источниковъ.

Равнымъ образомъ и относительно костюма, при общемъ сходствѣ, замѣчаются въ нашемъ иконописномъ циклѣ безчисленныя отклоненія отъ источниковъ. Въ этомъ дѣлѣ исправленіе нашихъ подлинниковъ можетъ быть совершено безъ всякаго ущерба церковнымъ преданіямъ, и тѣмъ болѣе потому, что оно только возстановитъ забытое или поправитъ испорченное, не внося никакой новизны (*).

Въ разсужденіи этого предмета не должно выпускать изъ виду того факта, что иконописные сюжеты развивались постепенно въ теченіе многихъ вѣковъ; потому иконописные источники не передаютъ въ точности костюма, современнаго изображаемымъ событіямъ. Иконописный костюмъ есть болѣе условный, составившійся изъ обычаевъ эпохи значительно позднѣйшей (около VI в.), съ примѣсью раннихъ преданій.

Относительно изученія общаго цикла сюжетовъ христіанскаго искусства, наша иконопись имѣетъ высокое значеніе въ двоякомъ смыслѣ. Во первыхъ, по своимъ подлинникамъ она предлагаетъ ту норму, которою было заключено христіанское искусство въ своемъ первоначальномъ развитіи, вполнѣ соотвѣтствовавшемъ идеѣ Церкви до раздѣленія ея на Восточную и Западную. Во вторыхъ, наша иконопись обогащаетъ циклъ христіанскаго искусства многими сюжетами, которые должны быть введены въ общія обозрѣнія и учебники этого предмета, во множествѣ издаваемые въ настоящее время на Западѣ. Чуждые произвольныхъ нововведеній и вымысловъ фантазіи, эти сюжеты состоятъ изъ общепринятыхъ и давно установившихся элементовъ, но даютъ имъ новый видъ, такъ сказать, въ архитектоническомъ ихъ сочетаніи, какъ это можно видѣть изъ приложенныхъ къ 11 стр. снимковъ съ иконъ: „Единородный Сынъ“ и „Почи Богъ“. Эти иконописные сюжеты — не иное что, какъ переводъ церковныхъ молитвъ и стиховъ на языкъ живописи: это лицевыя молитвы, лицевая церковная служба. Напримѣръ: *Вѣрую во единаго Бога*; *Достойно есть яко во истину; О Тебѣ радуется Обрадованная; Хвалите Господа съ небесъ*; *Величитъ душа моя Господа* и т. п.

(*) Weiss, Kostümkunde. Stuttgart. 1862—1864. Русскій и вообще славянскій отдѣлъ обработанъ слабо, неполно и ошибочно.

XIII.

Образецъ Николы Сидорова Сна Иконника

Рис. на кам. съ подлин. рисун. П. Пашкинъ. печат. въ Лит. К. Эрготъ.

СВ. ІОАННЪ ПРЕДТЕЧА.

(рисун. XVII вѣка.)

Нѣкоторые изъ характеристическихъ сюжетовъ нашей иконописи уже обратили на себя вниманіе западныхъ ученыхъ, напримѣръ: *Единородный Сынъ* въ извѣстномъ сочиненіи Даженкура, *Св. Софія Премудрость Божія* въ изданіи Мартена и Кайе (*). Въ примѣръ оригинальнаго сюжета Восточной, греко-русской иконописи прилагается здѣсь снимокъ съ иконописнаго рисунка XVII в., изображающаго Іоанна Предтечу *Крылатаго*. Дидронъ въ своей „Христіанской Иконографіи", хотя и помѣстилъ подобный же рисунокъ, съ фрески греческаго монастыря Кайсаріани, но онъ отличается отъ помѣщеннаго здѣсь важною подробностью (**). На греческой фрескѣ Предтеча держитъ свою голову, на нашемъ рисункѣ — агнца во образѣ Предвѣчнаго Младенца, въ чашѣ. Въ русской иконописи распространены одинаково оба эти перевода, какъ въ древней живописи Новгородской (***) и Московской, такъ и въ позднѣйшей, сельской (****). Въ основаніе крылатому типу Предтечи наша иконопись принимаетъ Евангельскій текстъ: „Яко же писано во пророцѣхъ: се азъ посылаю Ангела моего предъ лицемъ твоимъ, иже уготовитъ путь твой предъ тобою" Марк. 1, 2. Такъ какъ въ дѣяніяхъ Предтечи, то есть, въ Крещеніи и въ другихъ событіяхъ его жизни, этотъ типъ не употребляется, и пишется Предтеча обыкновенно безъ крыльевъ; и такъ какъ Крылатый Предтеча изображается, или въ символической иконѣ Софіи Премудрости, или по одну сторону Спасителя, возсѣдающаго на престолѣ въ небесной славѣ, и имѣющаго по другую сторону предстоящую Богородицу, въ иконѣ „Предста Царица одесную", или наконецъ является онъ крылатымъ, когда изображается отдѣльно въ иконостасѣ или на металлическихъ складняхъ; то этотъ крылатый типъ долженъ означать Іоанна Предтечу, уже не какъ лицо историческое, а какъ священный идеалъ, вознесенный изъ здѣшняго житія въ горній міръ, существо небесное, ангельское. Потому, не подчиняясь законамъ природы, онъ имѣетъ двѣ головы: одна на немъ, другую держитъ онъ въ сосудѣ или на блюдѣ въ рукѣ; или же, какъ лицо символическое, имѣетъ въ чашѣ агнца, въ видѣ Предвѣчнаго Младенца.

Христіанское искусство давало крылья и другимъ библейскимъ личностямъ. Такъ изображенъ Евангелистъ Матѳей на мозаикѣ Св. Павла внѣ Римскихъ стѣнъ; такъ же писанъ въ Чешской Лицевой библіи (въ библ. князя Лобковица, въ Прагѣ) XIII в. Енохъ въ видѣ дряхлаго старца съ крыльями, въ тотъ моментъ, когда Господь Богъ беретъ его живымъ на небо. И доселѣ наши иконописцы пишутъ съ крыльями Илію Пророка и нѣкоторыхъ святыхъ Дѣвственниковъ, въ ознаменованіе ихъ дѣвственности (*). — Также встрѣчается въ искусствѣ изображеніе Мучениковъ и съ двумя головами, то есть, съ одною на плечахъ, въ естественномъ положеніи, и съ другою въ рукахъ; напримѣръ, итальянскій живописецъ Спинелло Аретино, XIV в., такъ представилъ Св. Мученицу Луциллу (**).

Въ заключеніе о сравнительно-историческомъ методѣ изученія нашей иконописи надобно упомянуть, что этотъ методъ удобнѣе всякихъ богословскихъ состязаній можетъ служить къ соглашенію между направленіемъ старообрядческимъ и православнымъ.

Мы видѣли, какъ просто и наглядно рѣшаются вопросы о четвероконечномъ крестѣ и благословляющемъ сложеніи перстовъ.

Не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что четвероконечный крестъ многими столѣтіями предшествуетъ въ церковномъ искусствѣ кресту восьмиконечному. Четвероконечный встрѣчается еще въ памятникахъ, предшествующихъ времени Царя Константина (то есть, до IV в.), и за тѣмъ господствуетъ при Константинѣ и въ слѣдующихъ столѣтіяхъ. Что же касается до креста восьмиконечнаго, то онъ обязанъ своимъ происхожденіемъ въ искусствѣ изображеніямъ крестной смерти Спасителя, которыя стали слагаться значительно позднѣе многихъ другихъ Евангельскихъ изображе-

(*) Martin et Cahier, Mélanges d'archéologie.

(**) Histoire de Dieu. Paris. 1843, стр. 72. См. также: Paulli M. Paciaudii, De culta S. Iohannis Baptistae antiquitatis christianae. Romae. 1755, стр. 192 и слѣд.

(***) Архим. Макарія, тамъ же, II, 113—118.

(****) Членъ Сотрудникъ Общества Древне-Русскаго Искусства г. Сафоновъ, иконописецъ изъ Палеха, увѣдомляетъ въ своей корреспонденціи въ Общество, что Палеховскіе иконописцы доселѣ на томъ же основаніи пишутъ Крылатаго Предтечу, ссылаясь при этомъ на какіе-то греческіе образцы.

(*) Сообщено тѣмъ же Палеховскимъ иконописцемъ А. Л. Сафоновымъ.

(**) Въ Кёльнскомъ Музеѣ, Итальянское собраніе Рамбу, № 83.

ній. Но и Распятіе сначала представлялось на четвероконечномъ крестѣ [даже до IX в.]. Сверхъ того, нижняя поперечина креста, означающая подножіе Распятаго, сначала не была такой длины, какъ стали ее дѣлать въ послѣдствіи, и притомъ она полагалась прямо, горизонтально, а не наперекось, какъ принято теперь въ восьмиконечномъ крестѣ.

Итакъ, кто хочетъ предпочитать восьмиконечный крестъ четвероконечному, можетъ имѣть какія бы то ни было соображенія, только не свидѣтельства христіанской древности. Кто же признаетъ одинаковый авторитетъ за обѣими формами креста, тотъ будетъ согласоваться съ исторіею иконописнаго преданія.

Благословляющая десница въ сложеніи перстовъ, какъ мы видѣли, представляетъ большее разнообразіе. Распростертая длань, какъ кажется, предшествуетъ сложенію перстовъ. За тѣмъ является, въ незначительномъ промежуткѣ времени, сложеніе именословное, католическое и старообрядческое. Но не подлежитъ сомнѣнію, что въ VI в., во времена Юстиніана, въ Греціи уже господствуетъ сложеніе именословное, что̀ явствуетъ изъ мозаики въ Св. Софіи Константинопольской; между тѣмъ какъ на Римской мозаикѣ храма Космы и Даміана, того же вѣка, Христосъ благословляетъ распростертою дланью, не слагая перстовъ; а на греческихъ миніатюрахъ Пророковъ того же времени (въ Туринѣ) Іоиль благословляетъ именословно, Михей же — слагая персты по обычаю, впослѣдствіи принятому на Руси старообрядцами.

IV. ИЗЯЩЕСТВО ИКОНОПИСНАГО ПРЕДАНІЯ.—ПРИРОДА И ИДЕАЛЬНОСТЬ.—ИКОНОПИСНЫЕ ТИПЫ.

Смѣшивая новѣйшую русскую иконопись ремесленнаго сельскаго производства съ иконописью древне-русскою, а эту послѣднюю съ византійскою, и вмѣстѣ съ тѣмъ не отличая въ живописи византійской древнѣйшаго изящнаго стиля отъ позднѣйшаго испорченнаго, сверхъ того, основываясь въ своихъ сужденіяхъ о живописи византійско-русской на старыхъ иконахъ, обветшалыхъ и утратившихъ свой колоритъ отъ времени, отъ сырости и другихъ случайностей, русская публика вообще имѣетъ самое смутное понятіе объ этомъ предметѣ. Здѣсь разумѣются не только тѣ, которые безусловно порицаютъ въ искусствѣ все древне-русское и византійское, но и тѣ, которые убѣждены въ высокихъ достоинствахъ этого стиля въ отношеніи религіозной идеальности и строгаго благочестія. Тѣ и другіе, не смотря на противоположность своихъ взглядовъ, исходятъ отъ одного и того же смѣшеннаго понятія объ иконописномъ стилѣ, и, можетъ быть, цѣнители византійско-русскаго искусства, держась ложнаго основанія, приносятъ больше вреда въ распространеніи превратныхъ понятій объ этомъ искусствѣ, нежели хулители; потому что, своею неосновательностью давая противъ себя оружіе своимъ противникамъ, они только вводятъ въ подозрѣніе и роняютъ то дѣло, на возстановленіе котораго они — казалось бы — болѣе другихъ призваны (*). Можно отдать имъ полную справедливость во всемъ, что̀ говорятъ они о святости сохраненія древне-христіанскихъ преданій въ искусствѣ православномъ, о вѣрности иконописныхъ типовъ Христа, Богородицы, Пророковъ, Апостоловъ и другихъ святыхъ личностей, объ идеальномъ представленіи сюжетовъ, не заслоняемыхъ и не нарушаемыхъ внесеніемъ ненужныхъ, праздныхъ мелочей изъ дѣйствительности, о строгости молитвеннаго выраженія въ лицахъ. Но, какъ ни достойны уваженія всѣ эти качества, они могутъ быть выражены въ искусствѣ только тогда, когда въ немъ соблюдено главнѣйшее, основное условіе, безъ котораго невозможны ни вѣрность типовъ, ни ясность традиціоннаго сюжета, ни благочестивое выраженіе. Это главнѣйшее условіе есть *природа*.

(*) Любопытный образецъ этого восточнаго направленія въ его крайностяхъ, наслѣдованныхъ отъ Стоглава, и въ настоящее время безплодныхъ, какъ по отсутствію точныхъ свѣдѣній объ источникахъ иконописнаго преданія, такъ и по неисполнимости тенденцій, см. въ отдѣлѣ Смѣси: Мнѣніе Юрьевскаго отца Архимандрита Фотія о писаніи и продажѣ иконъ. *Примѣч. Ред.*

Подъ природою въ искусствѣ разумѣется вѣрность дѣйствительности въ очертаніи фигуръ, въ ихъ постановкѣ и движеніи, и особенно въ выраженіи душевныхъ движеній, наконецъ въ колоритѣ. Это требованіе должно быть признаваемо законнымъ и разумнымъ на томъ основаніи, что только при естественности всѣхъ внѣшнихъ формъ изображенія, при вѣрности душевнаго выраженія, какъ во всей фигурѣ, такъ и преимущественно въ лицѣ, художникъ можетъ внушить зрителю тѣ идеи, которыя его самого воодушевляютъ. Вѣрность природѣ и естественность надобно строго отличать отъ такъ называемаго **натурализма**, забирающаго себѣ господство между новѣйшими живописцами, особенно въ нашемъ отечествѣ. Рафаэль всегда былъ вѣренъ природѣ, но никто не заподазривалъ его въ натурализмѣ. Голландская школа Ванъ-Эйковъ уже въ XV вѣкѣ умѣла достигнуть самой тщательной, фотографической передачи натуры, но постоянно оставалась на высотѣ искренняго религіознаго направленія, и очень рѣдко падала въ натурализмъ, и то по недостатку эстетическаго вкуса, разумѣется, сравнительно съ итальянскими мастерами того же времени и ранѣе. Натурализмъ, въ своей послѣдней крайности, есть особенный видъ подражанія природѣ: или тупое, безсмысленное воспроизведенье дѣйствительности, или намѣревное представленіе только матеріальной стороны жизни, въ соотвѣтствіе тѣмъ современнымъ ученьямъ, которыя посягаютъ на религію и низводятъ все человѣческое до животныхъ инстинктовъ; какъ напримѣръ, если бы какой живописецъ, чтобъ пріучить публику къ ужасамъ крови и рѣзни, вздумалъ изобразить дымящійся кровью трупъ Робеспьера, въ видѣ отвратительнаго анатомическаго препарата, или, чтобъ наглядно убѣдить въ тщетности утѣшеній религіи въ роковыя минуты, изобразилъ бы прекрасную женщину въ звѣрскомъ отчаяніи и отупѣніи, ожидающую смерти въ темницѣ, заливаемой изъ оконъ водою во время наводненія.

Природа одинаково нужна въ искусствѣ, и идеалисту и матеріалисту; тотъ и другой, съ одинаковыми правами могутъ пользоваться ея формами, но только съ различіемъ въ своихъ цѣляхъ — идеалистъ для облагороженія и возвышенія идей и чувствованій, матеріалистъ — для низведенія человѣческаго достоинства до степени звѣря.

Условившись въ понятіи о природѣ, и строго отличивъ естественность отъ портретности и натурализма, мы должны придти къ убѣжденію, что только то иконописное произведенье можетъ удовлетворить всѣхъ и каждаго, которое, съ религіознымъ одушевленьемъ, соединяетъ вѣрность природѣ, какъ во всѣхъ очертаніяхъ фигуры, такъ и въ ея движеніи и выраженіи; напримѣръ, когда тѣло распятаго Спасителя написано съ знаніемъ анатоміи, а плачъ и тоска предстоящихъ — съ наблюденіемъ надъ природными выраженьями этихъ душевныхъ и тѣлесныхъ движеній. Дѣло художника относительно природы тѣмъ и ограничивается. Затѣмъ онъ является уже, или идеалистомъ, или матеріалистомъ. Онъ удержится въ предѣлахъ идеальнаго представленія своего сюжета, если благоговѣніе внушитъ ему въ лицѣ Распятаго выразить красоту неземнаго спокойствія, которую иногда накидываетъ на черты покровъ смерти: какъ это удалось, напримѣръ, Дюреру въ его знаменитомъ образѣ въ Вѣнскомъ Бельведерѣ: **Поклоненіе Троицѣ**. Художникъ увлечется матеріализмомъ, если дастъ волю своей охотѣ копировать мертвое тѣло во всемъ его безобразіи, какъ сдѣлалъ такую попытку Андрей Мантенья, въ изображеніи усопшаго Спасителя, въ смѣломъ раккурсѣ, или сокращеніи фигуры, отъ ногъ, прямо обращенныхъ къ зрителю, на картинѣ въ Миланской галлереи Брера.

Древне-христіанское искусство, а также и византійское до XII в., при идеальности религіознаго одушевленія, представляетъ въ лучшихъ своихъ произведеньяхъ естественность очертаній и колорита и очевидное стремленіе къ подражанію природѣ, какъ къ необходимому условію искусства.

Въ доказательство этому мы приведемъ нѣсколько данныхъ изъ извѣстныхъ уже намъ источниковъ иконописнаго преданія.

Древне-христіанскіе художники (*), воспитанные на античныхъ преданьяхъ классическаго искусства, усвоили себѣ тотъ стиль, образцы котораго сохранились въ Геркуланумѣ и Помпеи. Стѣнная живопись миѳологическаго содержанія, открытая въ этихъ городахъ, и живопись христіанская II и III столѣтій въ катакомбахъ, при всемъ различіи въ содержаніи и идеяхъ, — очевидно, произведенья одной и той же школы, такъ что можно бы предполагать, что тотъ же мастеръ, когда былъ язычни-

(*) См. мою статью о Образцахъ Иконописи въ Публичномъ Музеѣ. Московск. Вѣд. 1862 г. №№ 111 — 113.

комъ, украшалъ сценами изъ Овидіевыхъ Метаморфозъ дворецъ Римскаго Кесаря, а, принявши крещеную вѣру, тою же самою кистью и тѣми же красками изображалъ мучениковъ и библейскую исторію въ катакомбахъ. Природу и изящество онъ наслѣдовалъ отъ античнаго искусства, но возвысилъ и одухотворилъ и то и другое христіанскимъ восторгомъ временъ мученичества. Потому произведенья древне-христіанскаго стиля отличаются гармоніею въ сочетаніи свѣжести природы съ благородною идеализаціею — этимъ существеннымъ качествомъ искусства античнаго. Постановка и движеніе фигуръ, поворотъ головы и очертаніе лица, наконецъ драпировка — все дышетъ античнымъ изяществомъ. Статуя послужила образцомъ для живописной фигуры, которая на древне-христіанской мозаикѣ или на миніатюрѣ, также какъ и на Помпеянской стѣнѣ, будто изваяніе, отдѣляется на ровномъ цвѣтномъ фонѣ, который потомъ стали позолачивать. Иногда по ровному полю, позади фигуръ, проводятся архитектурныя линіи, зданія, стѣны арокъ, какъ напримѣръ на мозаикахъ Св. Георгія въ Солунѣ IV в., или въ послѣдствіи, на миніатюрахъ Менологія X—XI в. Ландшафта еще нѣтъ. Дерева стоятъ безъ перспективы; воздухъ не оживляетъ ихъ тяжелой листвы, будто они скопированы съ каменнаго рельефа на саркофагахъ. Но животныя — птицы и звѣри, изображены натурально и изящно. Древне-христіанская миніатюра — это прекрасный античный рельефъ, перенесенный на плоскость и оживленный самымъ свѣжимъ колоритомъ. Примѣръ античной фигуры города Гаваопа на миніатюрѣ рукописи Іисуса Навина VII—VIII в. см. на слѣдующей таблицѣ вмѣстѣ съ рисункомъ изъ Діоскорида. Примѣръ цѣлаго рельефа на миніатюрѣ см. дальше изъ Лобковской Псалтыри IX в.

Такое же сходство въ стилѣ замѣчается между миніатюрами христіанскаго содержанія и содержанія языческаго въ рукописяхъ церковныхъ и классическихъ, писанныхъ одновременно, въ IV—V столѣтіяхъ.

Таковы греческія миніатюры Иліады въ знаменитой рукописи Миланской Амброзіаны (*). Характеръ этихъ миніатюръ общій съ живописью катакомбъ, а также Геркуланума, Помпеи и другихъ остатковъ древне-христіанскаго искусства. Рисунокъ бойкій, краски наложены мастерски и смѣло. По отвалившейся кое-гдѣ краскѣ надобно полагать, что мастеръ сначала обводилъ чернилами общіе контуры или абрисы, а потомъ раскрашивалъ, впрочемъ не все, а только положеніе фигуръ и общія группы складокъ, лица же оставлялъ безъ чернаго очерка, предоставляя вырисовку ихъ мѣстнымъ краскамъ, тѣнямъ и бликамъ, какъ у насъ дѣлали русскіе миніатюристы даже до послѣдняго времени, отрисовавъ всѣ фигуры, и оставивъ лица пустыми пробѣлами (что часто встрѣчается въ рукописяхъ). Потомъ греческій миніатюристъ всѣ частности фигуръ наводилъ мѣстными колерами, а по нимъ уже расписывалъ и растушевывалъ подробности, для рельефа фигуры, свѣтлыми и темными красками. Такъ все пространство, назначенное для лица, онъ наводилъ тѣльнымъ цвѣтомъ, обыкновенно жаркаго, мѣдноватаго оттѣнка. Потомъ—глаза, брови, губы, онъ писалъ темнымъ колеромъ; въ глаза пускалъ бѣлилы для изображенья бѣлка и для освѣщенія взора свѣтомъ; по носу и другимъ выдающимся чертамъ проводилъ слегка бѣловатые блики, а на губы сверхъ чернаго налагалъ красное; также наводилъ румянецъ. Довольно натурально пишетъ онъ животныхъ и дерева, и, хотя не знаетъ полнаго ландшафта, но въ изображеньи отдѣльныхъ предметовъ природы очевидно стремится къ подражанію природѣ.

Очень близки къ этимъ миніатюрамъ и по времени происхожденья и по стилю миніатюры греческой Библіи въ Публичной Библіотекѣ въ Вѣнѣ. Сколько художникъ стремился къ естественности и искалъ себѣ опоры въ подражаніи природѣ и въ античныхъ преданьяхъ, можно судить изъ краткаго описанія слѣдующихъ миніатюръ этой рукописи (**):

— Мин. I. Исторія первыхъ человѣковъ. Адамъ и Евва — великолѣпныя фигуры, и по красотѣ, и естественности, особенно въ сценѣ грѣхопаденія. Позы обѣихъ классически изящны. Какъ по всей фигурѣ, такъ и по своей позѣ Евва напоминаетъ античный типъ Венеры. Тѣло ея бѣло, Адама — смуглое, мѣднокрасное. Въ обѣихъ фигурахъ много выраженія. Весь фонъ въ листьяхъ и вѣтвяхъ, съ цвѣтами и плодами.

— Мин. 3. Потопъ. Въ рисункѣ утопающихъ очевидно стараніе художника слѣдовать природѣ. Колоритъ яркій: по синему морю мелькаютъ красныя одежды и смуглыя лица и тѣла. На головахъ

(*) Рисунки см. Angelo Maio, Iliadis fragmenta antiquissima cum picturis. Mediolani 1819

(**) Нумера приводятся здѣсь по помѣткамъ на оригиналахъ.

утопающихъ пряди волосъ вѣтромъ откидываются назадъ, что придаетъ головѣ изящный очеркъ, особенность, напоминающая многія фигуры Рафаэля. Иные изъ утопающихъ въ смѣлыхъ раккурсахъ, на которые художникъ не рискнулъ бы безъ короткаго знакомства съ природою. Таковы двѣ фигуры, помѣщенныя рядомъ будто для того, чтобъ показать мастерство рисунка: обѣ въ своемъ сокращеніи, въ горизонтальномъ положеніи, обращены головою къ зрителю, но одна писана отъ лица навзничь, а другая — отъ затылка — ничкомъ.

— Мин. 6. Ной спитъ, полуобнаженный. Въ изображеніи нагаго тѣла художникъ хотѣлъ быть анатомически вѣренъ природѣ. Особенно натурально писана виноградная вѣтвь, однако съ тою замѣтною особенностью, что листья изображены тщательнѣе и вѣрнѣе гроздій.

— Мин. 9. Лотъ бѣжитъ съ своимъ семействомъ изъ Содома. Городъ горитъ. Жена Лота только что превратилась въ соленый столбъ. Она была въ свѣтломъ голубоватомъ одѣяніи, и широко драпирована: такъ она и осталась вся свѣтло-голубоватая, и лицо стало того же цвѣту, будто мраморная статуя, широко драпированная, но драпировка, отъ превращенія въ тяжелую массу, виснетъ тяжелыми складками, отъ чего вся фигура потонѣла, будто уже готова изъ статуи, съ ловкимъ поворотомъ головы, съузиться въ колонну съ капителью. Спокойствію этой окаменѣлой фигуры, отвѣсно вкопаной, какъ столбъ, отлично противополагается, вся скосившаяся отъ быстроты, бѣгущая группа Лота съ остальнымъ его семействомъ. Всѣ они, и въ жестахъ, и въ чертахъ лица, выражаютъ внезапный ужасъ, особенно самъ Лотъ, въ трепетѣ закрывающій одѣяніемъ свое лицо, однако не настолько, чтобъ нельзя было читать рѣзкаго выраженія, отражающаго его чувства, въ конвульсивно сжатыхъ бровяхъ.

— Мин. 15. Исавъ возвращается съ охоты. Онъ ведетъ лошака. За нимъ идетъ охотникъ — и по колориту и по граціозному рисунку — фигура Помпеянской живописи, въ розовой короткой рубахѣ и сандаліяхъ. На лѣвомъ плечѣ держитъ палку, на которой виситъ убитый заяцъ. Переднія лапы, за которыя заяцъ привязанъ къ палкѣ, подняты вверхъ, и потому голова насильственно выпрямилась и такъ окоченѣла, а уши печально опустились. Въ этомъ убитомъ звѣркѣ, съ граціознымъ выраженьемъ соединена замѣчательная натуральность въ рисункѣ и колоритѣ, будто у Голландцевъ XVII в., только не такъ микроскопически, какъ отдѣлывали эти позднѣйшіе мастера, а широкою кистью отдѣланы мускулы звѣря и шерсть. Фигурѣ охотника дана необыкновенная живость и грація движенія, въ мгновенномъ поворотѣ головы; потому что, идя, онъ оборачивается назадъ къ собакѣ, которую ведетъ на двухъ ремняхъ, привязанныхъ къ ея ошейнику; между тѣмъ какъ другая собака забѣжала впередъ и съ выраженіемъ какой-то любезности въ своихъ свободныхъ движеніяхъ ласкается къ хозяину: подпрыгнувши она подняла къ нему свою морду и ласково касается лапою его колѣнки.

— Мин. 29. Іосифъ спитъ на кровати, на свѣтло голубоватой постелѣ и такого же цвѣта подушкахъ, драпированный того же цвѣта покрываломъ, оставившимъ обнаженными только голову и руки по самыя плечи. Онъ въ отличномъ раккурсѣ, и въ смѣломъ, но натуральномъ поворотѣ. Правую руку подложилъ подъ голову, а лѣвою держитъ одѣвающее его полотно. Въ небесахъ, въ синемъ полукругѣ усѣянномъ звѣздами, ему покланяются луна и солнце: луна въ видѣ Діаны, съ рожками молодаго мѣсяца на головѣ, писана только бѣлыми очертаніями по голубому; солнце, въ видѣ Аполлона, все розовое, въ коронѣ; отъ него идутъ красные лучи. Этотъ мотивъ, съ нѣкоторыми варіаціями, повторился въ одной изъ Чешскихъ миніатюръ Лобковицкой Библіи XIII в. — На миніатюрѣ рядомъ, тотъ же Іосифъ расказываетъ свой сонъ отцу и матери. Удивленіе слушающихъ выражено въ рѣзкихъ, но натуральныхъ движеніяхъ. Внизу братья Іосифа, изящно расположенные группами, пасутъ стада. Рисунокъ, горячій колоритъ тѣла, положеніе и движеніе фигуръ — словомъ, все въ этой миніатюрѣ вѣетъ красотою и естественностью античной живописи.

— Мин. 33. Темница, въ видѣ круглой ямы. По сторонамъ Виночерпій и Хлѣбодаръ: въ ихъ позахъ, движеніяхъ и въ чертахъ лица отлично выражены уныніе и отчаяніе. Между ними, въ рѣзкомъ съ ними контрастѣ — блистающая юностью, красотою и благороднымъ спокойствіемъ прекрасная фигура Іосифа, напоминающая лучшіе античные типы Помпеянской живописи.

— Мин. 36. Прекрасный юноша Іосифъ, весь проникнутый неземнымъ вдохновеньемъ, объясняетъ Фараону сны. Фараонъ сидитъ на престолѣ, красивая фигура, безъ бороды, въ низенькой золотой

коронѣ, или діадемѣ, украшенной бѣлымъ и краснымъ, въ великолѣпномъ, но не въ широкомъ одѣяніи, ловко охватывающемъ его развязную фигуру (*).

Вѣрность природѣ, въ очертаніяхъ, выраженіи и колоритѣ, руководимая чувствомъ античной красоты, и воодушевленная искренностью благочестія первыхъ вѣковъ христіанства — вотъ первые залоги Византійскаго художественнаго преданія, открываемые въ греческихъ миніатюрахъ IV—V столѣтія. Слѣдующее за тѣмъ столѣтіе, оставившее намъ высшій образецъ этого стиля въ Св. Софіи Константинопольской, поддерживаетъ тоже преданіе и служитъ посредствующимъ звеномъ между древне-христіанскимъ и собственно византійскимъ стилемъ.

Изъ рукописей, относящихся ко времени сооруженія и украшенія Св. Софіи Константинопольской, остановимся на двухъ: на Вѣнскомъ Діоскоридѣ и на Туринскихъ Пророкахъ.

Миніатюры Діоскорида имѣютъ высокую важность для исторіи искусства потому, что предлагаютъ въ своемъ содержаніи и въ технической отдѣлкѣ живую связь VI-го вѣка, особенно въ портретныхъ изображеньяхъ — съ преданьями античными, которыя постепенно вошли въ миніатюры этой рукописи, переходя изъ вѣка въ вѣкъ отъ раннихъ рукописей этого сочиненія. Сначала идутъ миніатюры историческаго и символическаго содержанія, потомъ писаны растенія, далѣе змѣи, насѣкомыя и наконецъ птицы. Рисунокъ вообще правильный, колоритъ яркій, и въ человѣческихъ фигурахъ цвѣтистый и жаркій, будто Венеціанской школы. Очерка не видать изъ подъ мѣстнаго колорита, по которому, будто гвашью, наведены тѣни и блики и румянецъ на лицѣ. Въ растеніяхъ вся зелень писана натурально, листы въ перегибахъ и раккурсахъ будто живые, но цвѣты значительно грѣшатъ противъ натуры. Особенно изящно писаны птицы съ разноцвѣтными перьями, сюжетъ, рано перенесенный изъ Византіи въ русское искусство, напр. въ Изборникѣ Святославовомъ 1073 года. Судя по миніатюрамъ Діоскорида, можно смѣло заключить, что живопись Византійская VI вѣка получила по преданію отъ античныхъ школъ всѣ художественныя средства для выраженія своихъ идей, само собою разумѣется, за исключеніемъ перспективы, ландшафта и свѣтлотѣни, введенныхъ въ искусство значительно позднѣе.

Укажу на миніатюры, равно любопытныя и по вѣрности природѣ, и по античной красотѣ.

— Передъ сидящимъ Діоскоридомъ стоитъ красивая женщина, держа въ рукахъ мандрагору, т. е., корень растенія, оканчивающійся человѣческою фигурою. Внизу умирающая собака. Надъ женскою фигурою надписано: εὕρεσις (изобрѣтеніе). И такъ, это олицетвореніе.

— Посреди стоитъ въ нишѣ подъ красивымъ полусводомъ таже женская фигура (изобрѣтеніе), съ мандрагорою въ рукѣ. Налѣво отъ зрителя, сидитъ живописецъ, задомъ къ этой женской фигурѣ, и, оглядываясь не совсѣмъ въ ловкомъ поворотѣ, списываетъ мандрагору на пергаменѣ, прибитомъ гвоздикомъ къ пюпитрѣ (въ родѣ классной доски на ножкахъ); а направо сидитъ самъ Діоскоридъ и пишетъ, держа книгу на правомъ колѣнѣ: обычай писцовъ того времени, наблюдаемый иногда и въ нашей древней иконописи въ изображеніи пишущихъ Евангелистовъ. Но для насъ особенно важенъ живописецъ, списывающій растеніе съ натуры: прямое указаніе на то, что древне-христіанская живопись не разрывала своей связи съ непосредственнымъ изученьемъ природы. См. приложенный здѣсь рисунокъ.

— Миніатюра въ великолѣпной рамѣ, написанной въ видѣ золотой цѣпи на синемъ фонѣ. Въ переплетахъ цѣпи, писаны, на помпеянскій манеръ, амуры, занимающіеся разными издѣліями, между прочимъ одинъ рисуетъ на пюпитрѣ. Въ самой миніатюрѣ: на тронѣ въ царскомъ вѣнцѣ, въ фіолетовомъ исподнемъ одѣяніи, и въ золотомъ верхнемъ, сидитъ красивая женщина. Это Юліана Аникія, скончавшаяся въ началѣ царствованія Юстиніана. По сторонамъ стоятъ двѣ женскія фигуры; это олицетворенья, какъ значится въ греческихъ подписяхъ: одна *Благоразуміе*, съ книгою; другая — *Великодушіе*, съ золотыми деньгами. Около послѣдней обнаженная дѣтская фигурка съ крыльями, держитъ раскрытую книгу: это античный Амуръ, но получившій новое, символическое значеніе *Любви къ премудрости Господней*, какъ значится въ греческой подписи: πόθος τῆς σοφίας χρίστου (amor sapientiae

(*) Какъ для этой, такъ и для слѣдующей рукописи смотр. рисунки съ греческихъ миніатюръ, впрочемъ не вѣрно снятые: D. Danielis de Nessel, Breviarium et supplementum Commentariorum Lambecianorum. Vindobonae et Norimbergae. 1690.

Къ стр. 84.

XIV.

Рис. на камнѣ съ изданія Даженкура Ив. Барсовъ

ДІОСКОРИДЪ И ЖИВОПИСЕЦЪ.
(изъ греч. рукоп. VI вѣка.)

Печат. въ Лит. К. Эргстъ.

ГОРОДЪ ГАВАОНЪ.
(изъ греч. рукоп. VII вѣка.)

creatoris — по переводу Несселя). Передъ Юліаною пала въ ноги въ молитвенномъ, наивномъ положеніи, усвоенномъ въ искусствѣ Византійскомъ, женская фигура: это *Благодарность*, какъ значится въ греческой подписи (εὐχαριστία).

Всѣ лица этихъ и другихъ миніатюръ разбираемой рукописи прекрасны; фигуры пропорціональны, портреты характерны; олицетворенья носятъ отпечатокъ античныхъ типовъ классической миѳологіи. Амуръ служитъ очевидно посредникомъ между древнею миѳологіею и христіанскою символикою.

Дошедши до VI вѣка, въ подтвержденіе мысли о томъ, что искусство Византійское не чуждалось природѣ, надобно припомнить въ искусствѣ монументальномъ знаменитыя мозаики въ Равеннскомъ храмѣ Св. Виталія, изображающія въ портретахъ императора Юстиніана съ свитою царедворцевъ и со стражею, архіепископа Максиміана съ духовенствомъ и императрицу Ѳеодору съ придворными дамами и евнухами. Особенно удачно переданъ характеръ Ѳеодоры, ея умъ, жестокость и чувственность, въ выразительномъ, блѣдномъ и длинномъ лицѣ, въ маленькомъ ртѣ и большихъ, глубокихъ глазахъ. Сверхъ того, вся эта торжественная процессія, съ великолѣпными костюмами, составляя драгоцѣнный памятникъ для исторіи быта того времени, тѣмъ самымъ говоритъ въ пользу мастеровъ этой мозаики, относительно ихъ желанія быть вѣрными дѣйствительности (*).

Говоря о портретахъ греческаго искусства VI в., слѣдуетъ припомнить, что этотъ художественный элементъ по прямому преданію восходитъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Превосходные портреты Галлы Плацидіи, Гонорія и Валентиніана III, работа греческаго мастера Вуннерія, V в., на знаменитомъ крестѣ въ Брешіи, служитъ посредствующимъ звеномъ между портретами на позднѣйшихъ мозаикахъ и на древнѣйшихъ саркофагахъ, въ щитахъ, или медальонахъ, отличный образецъ которыхъ смотр. на снимкѣ саркофага къ стр. 47.

Такъ какъ въ основѣ типа Спасителя предполагалось его человѣческое подобіе, то есть, возсозданіе его дѣйствительнаго образа, какъ онъ явился исторически, и такъ какъ этотъ типъ разработывался въ искусствѣ въ связи съ сказаніями о настоящемъ образѣ Христа, отпечатлѣнномъ нерукотворно на убрусѣ: то очевидно, что христіанское искусство, развивая священные типы, вмѣстѣ съ тѣмъ должно было воздѣлывать и портретъ.

На низшей степени пониманія и при неразвитости вкуса типъ смѣшивается съ портретомъ. Такъ древне-русскіе иконописцы, изыскивая древнѣйшія иконы святыхъ, оставались въ увѣренности, что они стремятся къ воспроизведенію ихъ портренныхъ подобій. Типъ, понимаемый въ смыслѣ художественномъ, есть нечто иное, какъ идеальное возсозданіе общаго, неизмѣннаго характера какой нибудь личности, запечатлѣнной извѣстною идеею. Въ этомъ смыслѣ типъ соединяетъ въ себѣ портретность съ идеальностью, и именно въ томъ видѣ, какъ онъ проявляется въ античныхъ идеалахъ.

Какъ вся древне-христіанская живопись послѣдовательно развилась изъ античной, такъ и потребность въ типическомъ обособленіи священныхъ личностей восходитъ къ эстетическимъ законамъ античной скульптуры, которая такъ отчетливо опредѣлила всѣ типы классическаго Олимпа. Уже съ давнихъ временъ артистическій взглядъ привыкъ съ перваго разу отличать Зевса отъ Аполлона, Юнону отъ Діаны. Когда христіанское искусство, болѣе и болѣе высвобождаясь отъ античной примѣси, должно было опредѣлить свой собственный циклъ священныхъ личностей и историческихъ сценъ; тогда искусство, воспитанное древностью, естественно пришло къ тому результату, что эти личности и сцены тогда только всѣми будутъ понимаемы въ ихъ настоящемъ смыслѣ, когда въ точности онѣ будутъ опредѣлены однажды навсегда, то есть, чтобы лицо и одежда того или другаго типа имѣли свой извѣстный, какъ бы портретный характеръ, такъ же какъ Благовѣщенье или Рождество писались бы съ извѣстными подробностями и въ одинаковомъ порядкѣ. Этотъ законъ типичности, созрѣвшій въ Византійскомъ стилѣ, точно также не можетъ служить ему упрекомъ въ стремленіи къ неподвижности и безжизненности, какъ и античной скульптурѣ, которая при типичности умѣла держаться на почвѣ дѣйствительности и не сковывала художественной свободы; потому что типъ есть совокупность начала портретнаго съ идеальнымъ. Слѣдовательно портретность, которой искали въ священныхъ иконахъ, должна быть понимаема не иначе, какъ въ смыслѣ опредѣленнаго идеальнаго типа. Именно этимъ объяс-

(*) Kugler, Hadbuch d. Gesch. d. Malerei. 2-е изд. 1847 г. I, стр. 42.

няются разноречія во мнѣніяхъ древнихъ богослововъ о типѣ Спасителевомъ. Между тѣмъ какъ одни, съ точки зрѣнія внѣшней объективной, хотѣли опредѣлить черты лица Спасителя во всей ихъ подробности, другіе, съ точки зрѣнія идеальной и субъективной, утверждали, вмѣстѣ съ Оригеномъ (*), что лицо Спасителя не имѣло опредѣленнаго выраженія, и въ разныя времена бывало различно, или казалось каждому иначе, смотря по его личному расположенію. Въ отношеніи искусства, это послѣднее мнѣніе удобно примѣняется къ объясненію художественнаго типа Спасителева, который, въ своихъ общихъ очертаніяхъ (изложенныхъ въ третьей главѣ этой статьи), является болѣе или менѣе одинаковымъ на всѣхъ произведеніяхъ мозаическаго періода, и вмѣстѣ въ тѣмъ имѣетъ различное выраженіе въ каждомъ изъ нихъ. Это будто одна и та-же личность, но различно понятая художниками и представленная съ различнымъ выраженіемъ на каждой ихъ множества иконъ. Для наглядности, повторяя здѣсь снимокъ съ римской мозаики Космы и Даміана, мы должны присовокупить, что, на основаніи сказаннаго, только всѣ вмѣстѣ взятыя древнѣйшія иконы Спасителя могутъ дать удовлетворительное понятіе объ этомъ божественномъ типѣ.

Тоже самое надобно разумѣть и о прочихъ христіанскихъ типахъ. Каждое изъ священныхъ лицъ на разныхъ иконахъ имѣетъ черты общія и вмѣстѣ различается по особенности въ личномъ взглядѣ художника.

Что не требовалось предварительнаго портрета съ натуры для того, чтобъ художественный типъ съ идеальностью характера соединялъ въ себѣ кажущуюся портретность, достаточно вспомнить о превосходнѣйшихъ типахъ ветхозавѣтныхъ лицъ, пророковъ и праотцевъ, въ памятникахъ древняго христіанскаго искусства. Именно здѣсь надобно обратить вниманіе на другую изъ двухъ вышеупомянутыхъ рукописей VI в. Это Пророки (Малые) въ Туринской библіотекѣ. Для любителей и художниковъ предлагается здѣсь копія съ шести иконъ, изъ которыхъ двѣ изображаютъ юношескіе типы Пророковъ Аввакума (№ 1) и Захаріи (№ 2), двѣ — среднихъ лѣтъ: Софонія (№ 3) и Іоиля (№ 4), и двѣ — типовъ старческихъ: Іоны (№ 5) и Михея (№ 6). Сравнивая эти изображенія съ описаніями въ русскихъ подлинникахъ, не можемъ не отдать справедливости этимъ отличнымъ руководствамъ въ томъ, что, не смотря на очень естественныя отклоненія ихъ отъ древне-христіанскаго преданія, зависѣвшія отъ разныхъ обстоятельствъ, все же они представляютъ замѣчательное съ нимъ согласіе, какъ это можно видѣть изъ описанія изображенныхъ здѣсь Пророковъ, взятыхъ изъ рукописи VI в. А именно:

— № 1. Аввакумъ: младъ аки Георгій.

— № 2. Захарія Серповидецъ: младъ аки Димитрій.

— № 3. Софоній: сѣдъ аки Богословъ.

— № 4. Іоиль: сѣдъ аки Илія. Илія же характеризуется такъ: сѣдъ, косматъ.

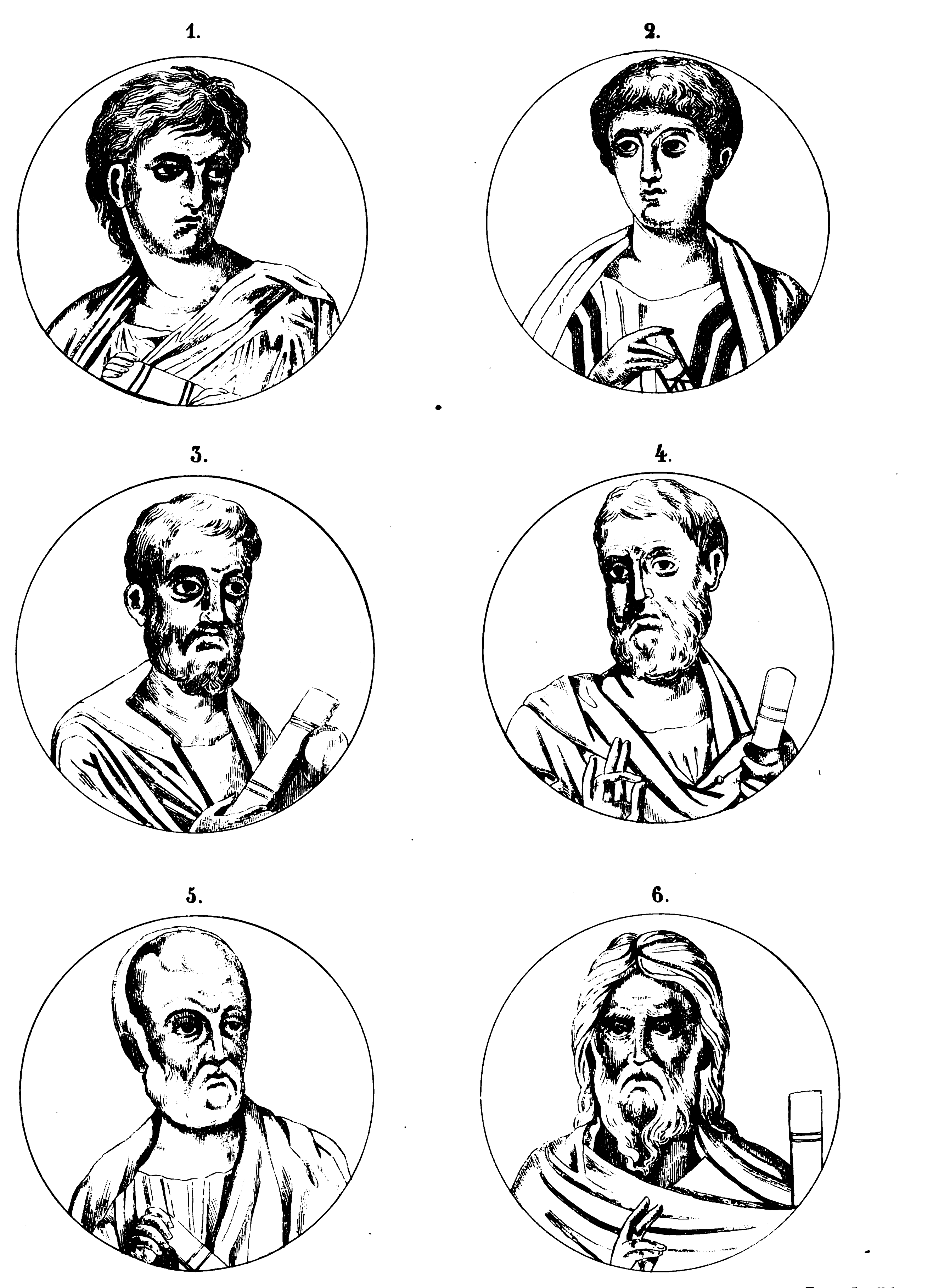
— № 5. Іона: сѣдъ, плѣшивъ, брада аки у Николы.

— № 6. Михей: аки Андрей Апостолъ, по плечамъ косы. Андрей же характеризуется такъ: власы растрепалися; брада аки Іоанна Богослова.

И такъ, согласно съ замѣченнымъ выше развитіемъ византійскихъ типовъ, въ русскомъ подлинникѣ типы среднихъ лѣтъ постарѣли; но молодые и старческіе удержали свой первобытный характеръ.

Было уже не разъ замѣчено, что многовѣковое коснѣніе искусства на той же степени, какъ оно выработалось и опредѣлилось, составляетъ существенный характеръ Византійскаго стиля. Развивались и размножались иконописные сюжеты, но сторона изящная оставалась при прежнихъ, уже давно вы-

(*) Glückselig, Christus-Archäologie. Стр. 83.



Печ. въ Лит. К. Эргота.

МАЛЫЕ ПРОРОКИ.
(Миніатюры изъ Туринск. рукоп. Пророчествъ, VI–IX вѣка.)

работанныхъ формахъ. Во всѣхъ произведеньяхъ Византійскаго искусства, особенно начиная съ IX в., какъ мы замѣтили, господствуетъ поразительная неровность въ смѣшеніи изящныхъ формъ, наслѣдованныхъ отъ старины по лучшимъ оригиналамъ, съ формами искаженными, иногда даже до безобразія. Все это явствуетъ съ перваго взгляда, даже при бѣгломъ обозрѣніи лучшихъ греческихъ миніатюръ отъ IX в.; и сверхъ того чѣмъ миніатюры позднѣе, тѣмъ больше преобладаетъ въ этой смѣси неизящное передъ изящнымъ, по мѣрѣ того какъ преданіе объ этомъ послѣднемъ все болѣе и болѣе заглушалось. Что изящная техника еще господствовала въ греческихъ школахъ IX в., доказательствомъ служатъ миніатюры Парижской рукописи Григорія Богослова. Хотя и здѣсь не всѣ миніатюры равнаго достоинства и иныя даже съ самыми грубыми ошибками противъ всѣхъ правилъ искусства, какъ, напримѣръ, миніатюра, изображающая утопающихъ въ всемірномъ потопѣ: они лежатъ на водѣ всею своею фигурой, будто на постелѣ, не погружая ни рукъ ни ногъ; однако вообще техника миніатюръ изящна, и многія изображенія безукоризненно хороши. Стиль живописи широкій и размашистый, а не мелкій и робкій, какъ въ миніатюрной работѣ нашихъ сельскихъ иконописцевъ. Колоритъ сочный и яркій, иногда напоминающій Тиціана и Рубенса. Фигуры писаны не по черному абрису, а мѣстными красками. Волоса на головѣ писаны широкою кистью, какъ густыя пряди, оттѣняемыя широкою свѣтлотѣнью, а не волосокъ къ волоску, съ микроскопическою ихъ отдѣлкою, какъ въ русской иконописи XVI и XVII столѣтій. Тѣло и лицо, по тѣльному цвѣту, тоже широко раскрашены, гдѣ надо, то коричневою краскою, то красною, или тронуты бѣлыми бликами и такъ называемыми оживками. Колоритъ вообше жаркій. Женщины и юныя фигуры бѣлы, нѣжно-румяны и бо̂льшею частію прекрасны. Иногда бѣлы и нѣжны и бородатые мущины, даже сѣдые старики (какъ въ Чешской и Кёльнской школахъ живописи XIV—XV в.); но вообще мущины мѣднаго колорита, по которому наведенъ румянецъ и брошена коричневая тѣнь съ отсвѣтомъ бѣлыхъ бликовъ. Ангелы — бѣлы, нѣжны и румяны; ихъ головки граціозны.

При той же неровности въ стилѣ, отличается тѣми же художественными достоинтвами и Парижская Псалтырь IX—X в., изъ которой между прочимъ можно ясно видѣть, какъ хорошо умѣли пользоваться колоритомъ и свѣтлотѣнью греческіе художники того времени, чтобы произвести изящный эффектъ. Такимъ эффектомъ отличается олицетвореніе Ночи, подъ видомъ Діаны, въ миніатюрѣ (л. 435), снимокъ съ которой помѣщенъ выше, къ стр. 63. Надъ головою ея развѣвается синее легкое покрывало; она въ синемъ сіяніи, и все тѣло ея, руки шея и лицо — по тѣльному колориту наведены синими тѣнями, даже каштановые ея волоса тронуты синими бликами. И вся эта синева въ гармоническомъ переливѣ свѣтлотѣни, такъ что вся фигура кажется какимъ-то неземнымъ видѣніемъ въ голубомъ туманѣ.

Изъ рукописи XI в., Житія Святыхъ и Слова Іоанна Дамаскина о рождествѣ Христовѣ, на Аѳонской горѣ, въ монастырѣ Есфигмена, въ образецъ вполнѣ художественной граціи можно указать на красивую женскую фигуру, сидящую на зеленомъ лугу. Руками держитъ она свои роскошныя косы, по обѣ стороны спускающіяся по плечамъ. Одѣяніе изящно охватываетъ полныя груди. Красивыя руки обнажены по локоть. Такую фигуру скорѣе можно бы встрѣтить па стѣнахъ Помпеи, нежели на листахъ церковной книги. Какъ въ Помпеянской живописи замѣтна наклонность къ натуральной школѣ, допускающей ежедневное и тривіальное, такъ и на византійскихъ миніатюрахъ лучшаго стиля, чему служитъ образцомъ въ той же рукописи миніатюра, изображающая троихъ пастуховъ въ полѣ. Двое усердно играютъ на инструментахъ; третій, оживленная фигура, къ нимъ обращается съ тривіальными жестами, соотвѣтствующими его простонароднымъ привычкамъ (*).

Какъ пало русское искусство XVI в. въ отношеніи художественномъ, лучше всего можно видѣть изъ сличенія миніатюръ Индикоплова въ Макарьевскихъ Четьихъ-Минеяхъ съ соотвѣтствующими имъ въ Флорентійской рукописи, не позднѣе XII в., но, безъ сомнѣнія, по древнѣйшимъ образцамъ. Въ этой послѣдней рукописи Адамъ и Евва (лл. 83 об. и 113 об.) писаны также изящно, какъ въ Вѣнской Библіи V в. Замѣчательна также по изяществу миніатюра (л. 116), на которой изображенъ Авель, какъ пастухъ, между козами и овцами. Есть и собака. Животныя писаны натурально. Но особенно обращаетъ на себя вниманіе высоко художественная фигура Авеля. Онъ обнаженъ, и только съ лѣваго плеча спускается звѣриная шкура до колѣнъ. Онъ оперся на посохъ, и лѣвую ногу, какъ антич-

(*) Снимки см. въ Севастьяновскомъ собраніи, въ Моск. публичномъ Музеѣ.

ный фавнъ, закинулъ впередъ на правую, на которой стоитъ твердо, а голову склонилъ немножко на правую руку, такъ что извивающаяся линія всей фигуры отличается античнымъ изяществомъ. Лицо прекрасно. Голова въ сіяніи. Какъ искусно умѣлъ художникъ изображать звѣрей, можно убѣдиться изъ миніатюры, изображающей льва и коня (л. 272). Это великолѣпная группа, достойная рѣзца античнаго скульптора. Левъ со всѣми четырьмя ногами взобрался на хребетъ коня, и кусаетъ его въ крестецъ, около гривы, а конь палъ на переднія ноги, и свою голову въ изящномъ изгибѣ прячетъ внизъ, себѣ подъ ноги.

Объ изяществѣ источниковъ иконописнаго преданія мы заключимъ указаніемъ на Лобковскую Псалтырь IX в.; потому что этотъ драгоцѣнный памятникъ, находясь въ Москвѣ, доступнѣе для всякаго изъ русскихъ любителей или художниковъ, кто бы хотѣлъ убѣдиться въ достоинствѣ художественныхъ элементовъ, завѣщанныхъ нашей иконописи искусствомъ Византійскимъ. Конечно, и въ этой рукописи господствуетъ тоже неравенство стиля, что̀ и во всѣхъ другихъ памятникахъ, часто даже на одной и той же миніатюрѣ. Такъ, напримѣръ, въ изображеніи перехода Іудеевъ черезъ Чермое море (л. 148 об.) переходящіе сгруппированы неизящно, нѣтъ ни перспективы, ни ландшафта; но впереди толпы пляшущая Маріамь прекрасна. Она граціозно подняла руки надъ головою и бьетъ ими въ бубны; волосы густыми прядями спускаются съ ея плечъ, и розовое платье ея широко развѣвается, волнуемое движеніями пляски. Въ заключеніе предлагается здѣсь въ снимкѣ изъ этой же рукописи миніатюра (л. 147 об.), изображающая юнаго Давида, какъ пастуха и псалмопѣвца. Онъ повторяется трижды. Въ серединѣ онъ сидитъ, играя на псалтыри, на которой, покоится Духъ Святой въ видѣ голубя; по бокамъ онъ же защищаетъ свое стадо отъ дикихъ звѣрей. Эти два момента въ Парижской Псалтыри IX—X в. раздѣлены на двѣ миніатюры.

Кто желаетъ познакомиться съ колоритомъ древнихъ греческихъ миніатюръ, можетъ видѣть раскрашенныя копіи въ Христіанскомъ Музеѣ при Академіи Художествъ въ Петербургѣ и въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ.

Отъ древнѣйшихъ источниковъ обращаясь къ нашей иконописи, мы должны сдѣлать слѣдующія замѣчанія о ней въ художественномъ отношеніи.

1) Такъ же, какъ и ранніе источники, наша иконопись, даже въ лучшихъ своихъ образцахъ, представляетъ неровность стиля въ смѣшеніи изящныхъ формъ съ неизящными, завѣщанномъ отъ Византійскаго искусства и поддерживаемомъ наивностью русскихъ мастеровъ, не умѣвшихъ критически относиться къ своему искусству. Слѣдовательно, успѣхи нашей иконописи въ будущемъ должны происходить отъ развитія ея лучшихъ сторонъ и отъ устраненія изъ нея ея недостатковъ: такъ что въ ней самой заключается уже зародышъ ея усовершенствованія въ отношеніи художественномъ. Это лучшее состоитъ въ прямой связи съ изяществомъ древне-христіанскаго иконописнаго преданія.

2) Не зная ни природы, ни античнаго міра, русскій иконописецъ напрасно искалъ вдохновенія въ богословской схоластикѣ, и только больше и больше грубѣлъ и разучивался. Богословіе нашло согласнымъ съ своими догматами дать безпомощной фантазіи нѣкоторое подспорье. Составилось и твердо упрочилось преданіе, что священныя лица христіанскаго міра оставили по себѣ для всеобщаго чествованія свои портреты. Художнику предоставлено было съ лучшихъ и древнѣйшихъ портретовъ изготовлять копіи. Этимъ преимущественно ограничивалась его дѣятельность, поставленная такимъ образомъ въ новое, неестественное отношеніе къ природѣ; потому что, изготовляя копію съ портрета, онъ долженъ былъ неукоснительно держаться древняго оригинала, не смѣя самостоятельно относиться къ природѣ. И такъ образовался стиль портретный, но такой, который не только не имѣетъ никакого отношенія къ природѣ, но даже полагалъ новую преграду между ею и художественнымъ творчествомъ. Но мы уже знаемъ, съ какою творческою свободою создавались типы христіанскаго искусства; знаемъ, что многіе изъ нихъ, каковы напримѣръ типы личностей ветхозавѣтныхъ, уже ни коимъ образомъ не могли претендовать на портретное происхожденіе; знаемъ, что даже типъ Христа, при одинаковыхъ очертаніяхъ, видоизмѣнялся по взгляду художника. Слѣдовательно, чтобъ возсоздавать во всей свѣжести христіанскіе типы, наша иконопись должна слѣдовать тому же процессу, который совершался въ искусствѣ въ эпоху ихъ созданія; то есть, съ идеальностью религіознаго благочестія, въ которомъ нельзя отказать нашимъ иконописцамъ, она должна соединять изученіе природы, и въ ней отыскивать формы, соотвѣтствующія описаніямъ типовъ въ подлинникахъ.

3) Лучшіе источники Византійскаго иконописнаго преданія отличаются правильностію рисунка какъ въ цѣлой фигурѣ, такъ и въ ея оконечностяхъ, выраженіемъ, изящною группировкою, отличнымъ колоритомъ и даже свѣтлотѣнью. Слабый отблескъ этихъ достоинствъ по частямъ можно еще встрѣтить на нѣкоторыхъ изъ иконъ въ Россіи, называемыхъ Греческими или Корсунскими; но вообще русская иконопись далеко отклонилась отъ того изящества своихъ оригиналовъ, къ которому должна бы стремиться по самому принципу своему — быть вѣрною преданіямъ. И такъ, въ силу этого принципа, вполнѣ объясняемаго исторіею искусства, наша иконопись должна пріобрѣсти всѣ тѣ изящныя формы, которыя ей завѣщаны искусствомъ Византійскимъ. Это наслѣдственное изящество должно примирить нашу иконопись со всѣми успѣхами художественной техники, какіе искусство на западѣ пріобрѣло въ лучшую эпоху своего процвѣтанія въ XV и XVI столѣтіяхъ; потому что дѣйствительно многое можно найти въ Византійскихъ миніатюрахъ лучшаго стиля, что не уступитъ по изяществу вкуса рисункамъ даже самого Рафаэля.

Наконецъ, 4) сама русская иконопись въ лицѣ лучшаго ея представителя второй половины XVII в., царскаго иконописца Ушакова, обнаружила рѣшительное стремленіе къ усовершенствованію, на основаніи развитія ея собственныхъ элементовъ. Ушаковъ писалъ въ двоякомъ стилѣ: въ собственно такъ называемомъ иконописномъ и въ фряжскомъ, и потому соединялъ въ своихъ произведеньяхъ византійское преданіе съ усовершенствованною на западѣ техникою. То, что онъ заимствовалъ изъ западнаго искусства, могъ бы найти въ лучшихъ источникахъ Византійскаго, если бы они были ему извѣстны. Но во всякомъ случаѣ стремленія его усовершенствовать иконопись въ правильности рисунка, въ перспективѣ и ландшафтѣ, въ жизненномъ колоритѣ, не только не противорѣчатъ преданіямъ этого искусства, но вполнѣ съ нимъ согласуются. Ушаковъ же былъ возстановителемъ на Руси изящныхъ типовъ въ натуральную величину, соотвѣтствующихъ лучшимъ образцамъ древней мозаики и стѣннаго письма. Таковы, напримѣръ, его превосходные иконы по грудь въ медальонахъ,

въ Московской церкви Троицы въ Никитникахъ (иначе Грузинской Богоматери), изображающіе Іисуса Христа въ святительскомъ облаченіи, Діонисія Ареопагита, Кирилла Іерусалимскаго, Епифанія Кипрскаго, Григорія Нисскаго, Іакова Брата Господня, Амвросія Медіоланскаго, Игнатія Богоносца Антіохійскаго, Григорія Неокесарійскаго и Аѳанасія Александрійскаго, и сверхъ того, на четвероугольной доскѣ икона Нерукотвореннаго Спаса (писанная въ 1658 г.) (*).

V. ОТЛИЧІЕ ИСКУССТВА РУССКАГО ОТЪ ЗАПАДНАГО ПО СПОСОБУ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ ИКОНОПИСНЫХЪ ПРЕДМЕТОВЪ.

Уже въ первой главѣ этой статьи, опредѣляя стиль русской иконописи, мы должны были коснуться нѣкоторыхъ особенностей, которыми отличается восточное искусство отъ западнаго по способу представленія иконописныхъ сюжетовъ. Въ теченіе всего изслѣдованія мы видѣли, что былъ въ исторіи древне-христіанскаго искусства такой періодъ, когда отличія этого вовсе не существовало, или, при незначительной разницѣ, и на востокѣ и на западѣ господствовала одинаковая норма для представленія иконописныхъ сюжетовъ, именно періодъ отъ Константина Великаго и почти до XII в. Хотя романскій стиль, помутившій христіанскія преданія чудовищною символикою полуязыческаго воображенія сѣверныхъ Европейскихъ дикарей, значительно отклонялъ уже искусство западное отъ восточнаго (**); хотя стиль готическій уже прокладывалъ тотъ путь свободнаго творчества, по которому впослѣдствіи развилось западное искусство до своихъ блистательныхъ результатовъ въ эпоху Возрожденія; однако католическіе живописцы XIII и XIV в. въ способѣ представленія иконописныхъ сюжетовъ представляютъ еще значительное сходство съ нашею иконописью, какъ напримѣръ, Дуччіо Бонъинсенья въ изображеніи Страстей Господнихъ на олтарномъ образѣ въ Сіенскомъ соборѣ (1311 г.), Джіотто въ изображеніи Евангельскихъ событій на деревянныхъ иконахъ въ ризницѣ Флорентійскаго храма Св. Креста (нынѣ въ Академіи Художествъ, во Флоренціи) и въ стѣнной живописи Падуанской церкви, извѣстной подъ именемъ Madonna dell'Arena. И вообще не слѣдуетъ удивляться, встрѣчая въ старинномъ католическомъ искусствѣ иконописные сюжеты, подходящіе къ нормѣ нашихъ подлинниковъ. Это явленіе самое обыкновенное на западѣ, пока искусство не переставало быть прямымъ выраженіемъ религіознаго чувства, безъ всякой примѣси постороннихъ интересовъ. Разница оказывалась только въ немногихъ отклоненіяхъ богословскаго характера, въ слѣдствіе различія католическихъ догматовъ отъ православныхъ Напримѣръ, всѣ древнѣйшія изображенія Распятія на западѣ до XII вѣка включительно дѣланы были съ четырьмя гвоздями, согласно съ первоначальными преданьями и древнѣйшими свидѣтельствами, напр. Григорія Турскаго (De gloria Martyrum, гл. VI), и только съ XIII в. начинаетъ въ западномъ искусствѣ входить Распятіе съ тремя гвоздями — католическая особенность, которая возводилась уже въ силу догмата въ слѣдствіе убѣжденія, приписываемаго Св. Франциску Ассизскому († 1226), такъ какъ этотъ основатель Францисканскаго ордена въ своей „молитвѣ къ Нищитѣ", между прочимъ, замѣчаетъ, что Нищета признала излишнею роскошью даже достаточное количество гвоздей для распятія Христа (то есть, въ числѣ четырехъ), и ограничилась только тремя (***).

Впрочемъ многіе изъ католическихъ догматовъ не наблюдались даже до позднѣйшаго времени. Такъ новый догматъ о Безсѣменномъ Зачатіи Св. Анны встрѣчаетъ себѣ противорѣчіе въ католическомъ искусствѣ даже XV и XVI столѣтій. Напримѣръ, одинъ живописецъ Сѣверно-Итальянской

(*) Здѣсь перечислены всѣ эти иконы потому, что онѣ не точно означены въ книгѣ г. Равинскаго объ иконописи, гдѣ на стр. 44 о нихъ сказано такъ: „Образа въ церкви Грузинской Богоматери: 3) Икона Нерукотвореннаго Спаса, и 4) Поясныя изображенія *Пророковъ*". Это, какъ явствуетъ изъ подписей на иконахъ, не пророки.

(**) Вопросъ о признакахъ романскаго стиля въ древне-русскомъ искусствѣ, напр. въ прилѣпахъ Димитріевскаго собора во Владимірѣ, требуетъ для рѣшенія особеннаго изслѣдованія.

(***) Osanam, Les Poétes Franciscains. Paris. 1859. Стр. 56.

школы, конца XV в., Макрино д'Альба, изобразилъ Зачатіе Богородицы согласно съ нашими подлинниками, то есть, представивъ Іоакима и Анну при встрѣчѣ обнимающимися (*). И вообще западное искусство, не твердое въ своихъ богословскихъ принципахъ, представляетъ постоянныя отклоненія отъ католическихъ догматовъ, частію по свободѣ, которою оно пользовалось, частію же въ слѣдствіе того, что оно иногда слѣдовало древнѣйшимъ преданіямъ церкви, отъ которыхъ католичество уже уклонилось. Такъ, напримѣръ, Крещеніе въ видѣ погруженія, а не поливанія, господствуетъ въ католическихъ обрядахъ еще въ XIII в., какъ свидѣтельствуетъ Ѳома Аквинскій, признавая погруженіе болѣе правильнымъ и согласнымъ съ преданіями, нежели поливаніе (Summa, III, 66, статья 8) (**); соотвѣтственно этому и въ католическомъ искусствѣ встрѣчаемъ въ изображеніи Крещенія обрядъ погруженія, и не только въ раннее время, но даже въ XV в., какъ это можно видѣть на знаменитомъ триптихѣ Фламандскаго живописца Рожье Ванъ-деръ-Вейденъ, Старшаго (+ 1464), изображающемъ семь таинствъ, между которыми Крещеніе представлено согласно восточному обряду, то есть, священникъ погружаетъ младенца въ купѣль (***).

Параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ, по различію въ способѣ представленія религіозныхъ предметовъ, должна имѣть важное значеніе, столько же въ теоретическомъ отношеніи, сколько и въ практическомъ. Въ теоретическомъ, она объяснитъ первоначальный видъ иконописныхъ сюжетовъ, сохранившійся въ нашихъ подлинникахъ, и отклоненія отъ него на западѣ въ слѣдствіе свободнаго развитія искусства; и такимъ образомъ наша иконопись будетъ введена въ исторію христіанскаго иконописнаго цикла, какъ посредствующее звено между древне-христіанскимъ періодомъ и позднѣйшимъ западнымъ. Въ отношеніи практическомъ, эта параллель дастъ возможность русскимъ художникамъ избѣгать тѣхъ ошибокъ, въ которыя они такъ часто впадаютъ, внося въ русскія иконы несвойственное имъ западное направленіе. Это будетъ въ нѣкоторомъ смыслѣ **иконописная эстетика**, основанная на исторіи христіанскаго искусства и провѣренная критически по памятникамъ разныхъ временъ и разныхъ направленій. Отдавая полную справедливость геніальнымъ произведеньямъ западныхъ художниковъ, такая эстетика, съ точки зрѣнія иконописныхъ преданій, можетъ находить въ нихъ несообразности, неточности, ошибки и даже недостатки во вкусѣ, по скольку эти произведенья уклоняются отъ чистоты религіознаго стиля, хотя бы они и были безукоризненны во всѣхъ другихъ отношеніяхъ.

Этотъ важный предметъ требуетъ особеннаго, обширнаго изслѣдованія, которое, обнимая весь русскій подлинникъ, могло бы послужить руководствомъ какъ для историковъ искусства, такъ и для художниковъ, въ ихъ практической дѣятельности. Мы ограничиваемся здѣсь только немногими замѣчаньями.

Такъ какъ искусство на западѣ особенно стало отклоняться отъ иконописнаго преданья въ эпоху его полнаго развитія, начиная съ XV в.; то иконописная критика будетъ приложена къ произведеньямъ преимущественно этого цвѣтущаго періода, обнимающаго дѣятельность самыхъ знаменитыхъ западныхъ художниковъ. Изъ новѣйшихъ произведеній будетъ обращено вниманіе на лицевую Библію Шнорра (Bibel in Bildern) и на рисунки Овербека къ Евангелію, какъ потому, что оба эти собранія въ гравюрахъ служатъ источниками для современныхъ русскихъ художниковъ въ сочиненіи образовъ, такъ и потому, что рисунки Шнорра въ Германіи пользуются такимъ авторитетомъ, что издатель Евангелическаго календаря, профессоръ Пиперъ, ввелъ ихъ въ общій циклъ христіанскаго искусства, какъ необходимый предметъ въ христіанскихъ музеяхъ, назначаемыхъ для художественнаго и богословскаго образованія (****).

Уже въ первой главѣ этой статьи было указано, что *профанація* священныхъ предметовъ составляетъ отличительную черту западнаго искусства въ его дальнѣйшемъ развитіи по пути свободнаго художественнаго творчества, и что строгій стиль религіозный на западѣ не имѣлъ самостоятельнаго

(*) Въ Публичномъ Музеѣ во Франкфуртѣ на Майнѣ. № 5.
(**) Io. Molanus, De Historia SS. Imaginum. Lovanii. 1771. Стр. 297. 437.
(***) Въ Антверпенск. Музеѣ №№ 30—32.
(****) Piper, Das christliche Museum der Universität zu Berlin. 1856.

значенія, и служилъ только явленіемъ переходнымъ къ искусству свѣтскому, чуждому интересовъ церкви. Реформація, навсегда поколебавшая основы католицизма, нанесла окончательный ударъ церковному искусству на западѣ, и именно въ ту эпоху, когда процвѣтали Рафаэль, Микель-Анджело, Бернардино-Луини, Альбрехтъ Дюреръ и другіе знаменитые мастера. Все, что было сдѣлано въ церковномъ искусствѣ послѣ этого великаго раскола въ западной церкви, отличается уже болѣзненнымъ разложеніемъ стараго организма, когда то крѣпкаго и цвѣтущаго.

Профанація священныхъ предметовъ въ западномъ искусствѣ главнымъ своимъ источникомъ имѣетъ свободу творчества, которая, стремясь къ художественнымъ цѣлямъ, слегка относилась къ церковнымъ идеямъ, и, сближая церковное преданіе съ современною дѣйствительностью, переносила въ икону позднѣйшіе костюмы и обычаи. Потому божественное унижалось неприличными ему, слишкомъ чувственными формами, и смѣшивалось съ ежедневною дѣйствительностью.

Прежде нежели предложимъ параллель между русскимъ и западнымъ искусствомъ въ изображеніи праздниковъ и другихъ библейскихъ событій, надобно разсмотрѣть нѣкоторые мотивы, общіе многимъ изображеніямъ, и разныя подробности, характеризующія способъ представленія иконописныхъ сюжетовъ въ западномъ искусствѣ. А именно:

1) Какъ ни погрѣшительна русская иконопись въ изображеніи обнаженныхъ фигуръ, но и западное искусство свое превосходное умѣнье въ этомъ дѣлѣ слишкомъ неумѣстно примѣняло къ иконописнымъ сюжетамъ. Такъ въ цвѣтущую эпоху западной живописи принято было за обычай изображать Предвѣчнаго Младенца обнаженнымъ, когда онъ сидитъ на рукахъ Богородицы или находится около нея, съ обнаженнымъ же младенцемъ Предтечею (*). Микель-Анджело изобразилъ обнаженнымъ же Спасителя, какъ Судію, на Страшномъ Судѣ, въ видѣ античнаго божества, безъ бороды. Обнаженными же изображалъ онъ на Судѣ и Мучениковъ и Мученицъ, съ орудіями ихъ муки, что произвело скандалъ даже и въ католичествѣ, привыкшемъ къ художественнымъ вольностямъ: такъ что впослѣдствіи эту непристойную наготу велѣно было прикрыть драппировкою. На Страшномъ Судѣ, приписываемомъ Мемлингу, въ Данцигѣ (въ St. Marien - Ober - Pfarrkirche), преддверіе Рая съ обнаженными праведниками производитъ смѣшное впечатлѣніе передбанника, не смотря на натуральность фигуръ и высокое подражательное искусство этого мастера.

2) Безцеремонность, съ которою относится западное искусство къ своимъ божественнымъ идеаламъ, наглядно характеризуется обычаемъ полагать Предвѣчнаго Младенца на землѣ, какъ это находимъ на картинахъ Филиппо Липпи, Лоренцо Креди, Корреджіо, Рафаэля. Богородица около него стоитъ на колѣняхъ или сидитъ, молится или склоняетъ къ нему свою голову съ выраженіемъ материнской любви. Столько же характеристиченъ въ этомъ отношеніи обычай — полагать на землѣ мертвое тѣло Спасителя, снятое со креста, обычай, которому слѣдовали почти всѣ лучшіе западные художники. Особенно тягостное впечатлѣніе производитъ изображеніе Спасителя, падшаго на земь подъ крестомъ, который онъ неся уронилъ на себя. Рафаэль въ своемъ знаменитомъ произведеніи, въ Мадритскомъ Музеѣ (lo Spasimo di Sicilia), не рѣшился довести до крайности это тягостное впечатлѣніе, изобразивъ Спасителя въ изнеможеніи только склоняющимся подъ крестомъ на колѣна, и при томъ въ самый начальный моментъ склоненія, потому что складки рукава еще только спускаются по рукѣ, которою онъ только что успѣлъ опереться на камень, падая на колѣно. Адамъ Крафтъ, въ своихъ барельефахъ Семи Остановокъ (Sieben Stationen) Спасителя, идущаго на Голгоѳу (въ Нюрембергѣ) между прочимъ изображаетъ и падшаго подъ крестомъ Спасителя, распростертаго по землѣ: но только благодаря своему великому таланту, проникнутому искренностью благочестія, онъ умѣлъ избавить при томъ отъ тягостнаго впечатлѣнія, придавъ фигурѣ Христа необычайно благородную позу (**). Но за то какъ жалки попытки въ этомъ сюжетѣ позднѣйшихъ художниковъ, напримѣръ Доменикино (въ Стаффордовой галлереѣ), который будто съ намѣреніемъ представилъ Спасителя въ самомъ жалкомъ

(*) Поссевинъ привезъ изъ Италіи въ Москву изображеніе Мадонны съ обнаженнымъ Младенцемъ Христомъ и Предтечею, но не смѣлъ показать этой картины царю Ивану Васильевичу, опасаясь оскорбить чувство приличія нашихъ предковъ.

(**) См. изданіе Геллера и Ротбарта.

видѣ придавляемаго къ землѣ крестомъ, чтобъ выразить въ Богочеловѣкѣ всю его человѣческую немощь. Столько же оскорбительнаго для эстетическаго вкуса представляютъ изображенія бичеванія Спасителя, какъ напримѣръ картина Л. Карраччи (въ Болонской галлереѣ), возбуждающая самое возмутительное чувство. Иногда тривіальныя подробности въ сценѣ жестокаго обращенія воиновъ съ Спасителемъ доходятъ до отвратительнаго безвкусія; какъ напримѣръ въ одной картинѣ Кёльнской школы (въ Кёльнск. Музеѣ, № 129), Спаситель представленъ въ положеніи унизительномъ до смѣшнаго. Между тѣмъ какъ воины стаскиваютъ съ него рубашку, и, обнажая его, тянутъ его къ себѣ, Богородица привлекаетъ его въ другую сторону за убрусъ, которымъ она его препоясала. Если уже потерянъ вѣрный тактъ, подсказываемый художнику вѣрующимъ сердцемъ, то никакая сентементальность не спасетъ изображенія отъ его ложнаго, болѣзненнаго впечатлѣнія. Рембрандтъ въ своей гравюрѣ хотѣлъ выразить что-то новое въ ночной сценѣ молящагося передъ крестною смертію Христа, но изобразилъ только какую-то женоподобную личность, въ нервномъ разстройствѣ, падшую на колѣни и ищущую себѣ подпоры и утѣшенія въ явившемся ей ангелѣ. Божество уже уничтожено, и нужно было сводить съ неба ангела, не для того, чтобы возвеличить его служеніемъ идею о Богочеловѣкѣ, а чтобъ при ангельскомъ сіяніи мрачнѣе оттѣнить слабость человѣческую во всей ея безпомощности.

3) Уже въ первой главѣ этой статьи было обращено вниманіе на легковѣрность, съ которою западное искусство относится къ священнымъ предметамъ. До послѣдней своей крайности доходитъ она, когда раннее искусство въ своей наивности, а позднѣйшее въ испорченности воображенія — позволяетъ себѣ двусмысленное смѣшеніе священнаго съ мірскимъ; напримѣръ, представленіе Іисуса Христа въ видѣ жениха, вѣнчающагося или обручающагося съ какою нибудь дѣвицею. Изъ XV в. можно указать на подобное представленіе въ картинѣ Джованни ди Паоло, изображающей бракосочетаніе Екатерины Сіенской съ Іисусомъ Христомъ, представленномъ въ зрѣлыхъ лѣтахъ, съ бородою. При обрядѣ присутствуютъ Богородица, Пророки, Апостолы и Ангелы (въ Итальянск. Отдѣленіи Кёльнск. Музея, № 114). Корреджіо неоднократно изображалъ обрученіе Великомученицы Екатерины Александрійской съ Христомъ Младенцемъ, въ видѣ дѣтской забавы, которую и Богородица и сама Екатерина съ снисходительною любезностью принимаютъ за шутку. Впрочемъ, справедливость требуетъ замѣтить, что искусство древнѣйшее на западѣ трактовало этотъ предметъ съ подобающимъ ему достоинствомъ въ видѣ дѣйствительнаго таинства, двусмысленность котораго устранялась младенческимъ возрастомъ Небеснаго Жениха (*).

4) Не малымъ средствомъ къ профанаціи священныхъ предметовъ послужило въ западномъ искусствѣ введеніе въ нихъ современныхъ художникамъ костюмовъ. Этого требовало уже само католичество, которому пріятно было видѣть Пророковъ и Апостоловъ въ видѣ католическаго духовенства. Потому очень рано стали изображать библейскія личности съ обритою бородою. Такъ учитель Леонорда-да-Винчи, Андрей Верроккіо, представилъ Іоанна Предтечу обритымъ, когда онъ креститъ Іисуса Христа (въ Академіи Художествъ во Флоренціи). На одной изъ миніатюръ Молитвенника, приписываемыхъ придворному живописцу французскаго короля Людовика XI, Жану Фукè (у Брентано, во Франкфуртѣ на Майнѣ), Богородицу съ Іосифомъ обручаетъ котолическій епископъ, бритый. Лука Лейденскій, XVI в., изображаетъ Евангелистовъ не только бритыми, но и съ очками на носу. Извѣстна циническая тривіальность, съ которою трактуетъ священные сюжеты Рембрандтъ, обстанавливая ихъ Голландцами въ костюмахъ своего времени.

Прежде нежели мы приступимъ къ подробностямъ въ отличіи русской иконографіи отъ западной, надобно предупредить, что нѣкоторыя западныя новизны были введены въ нашу иконопись уже въ

(*) Противъ неприличныхъ вольностей католическаго искусства въ изображеніи священныхъ предметовъ не однократно возставали западные богословы, начиная съ Св. Бернарда и до позднѣйшихъ временъ. Вотъ напр. любопытная выписка изъ Эразма, приводимая въ цитованномъ выше сочиненіи Молана: De Historia SS. Imaginum: «Artifices quidam, cum pingunt aliquid ex Evangelicâ historia, affingunt impias ineptias. Veluti cùm exprimunt Dominum apud Martham ac Mariam exceptum convivio, dum Duminus loquitur cum Mariâ, fingunt Ioannem adolescentem clam in angulo fabulantem cum Marthâ, Petrum exsiccantem cantharum. Rursum, in convivio, Martham à tergo assistentem Ioanni, alterâ manu injecta humeris: alterâ velut irridente Christum, qui nihil horum sentiat. Item, Petrum jam vino rubicundum, cyathum admovere labris. Et haec cùm blasphema sint et impia, tamen faceta videntur». Стр. 122.

XVII в., а, можетъ быть, и раньше, въ слѣдствіе разныхъ случайностей. Но эти нововведенія, или остались въ нашей иконописи какъ исключенія, или же не привились къ ней.

Къ исключеніямъ надобно отнести нѣсколько наименованій иконъ Богородичныхъ съ непокрытою покрываломъ головою Богородицы. По общему правилу восточной иконописи голова Богородицы покрыта покрываломъ, какъ въ знакъ того, что она не только Дѣва, но уже и родившая, такъ и для того, чтобъ типъ ея согласовался съ обычаемъ — не являться женщинамъ на молитву съ непокрытою головою. Впрочемъ, еще въ живописи катакомбъ I-го и II-го столѣтій Богородица пишется двояко, и съ покрытою и съ непокрытою головою, какъ напримѣръ въ катакомбахъ Прискиллы. Непокрытую голову Богородицы археологи объясняютъ мыслію дать этому священному типу значеніе Приснодѣвы, въ противоположность обычаю женщинъ покрывать голову. Съ этою мыслію вполнѣ согласуется вбимя Богородичной иконы *Мати и Дѣва*: Богородица представлена съ распущенными по плечамъ волосами и съ короною на головѣ. Въ томъ же видѣ, то есть, въ коронѣ съ распущенными по плечамъ волосами, Богородица изображается на принятыхъ въ нашей иконописи иконахъ: *Силуамской*, *Всѣхъ Скорбящихъ Радости*, *Византійской*. Спускаются волосы по плечамъ, не изъ подъ короны, а изъ подъ покрывала, на иконѣ *Долинской*. Наконецъ, совсѣмъ открытая голова, безъ покрывала и вѣнца, на иконѣ *Ахтырской*, на которой Богородица стоитъ съ распущенными по плечамъ волосами при распятомъ Спасителѣ. На иконѣ, именуемой *Благоуханный цвѣтъ*, распущенные волосы убраны цвѣтами. Также распущены волосы и на иконѣ *Вилецской*, только надъ головою Богородицы два Ангела держатъ корону. Но и при непокрытой головѣ Богородичнаго типа въ нашей иконописи наблюдается то правило, чтобъ волоса спускались по плечамъ, а не были заплетены въ косы.

Какъ исключеніе, является, но очень рѣдко, Христосъ-Младенецъ на колѣняхъ Богородицы обнаженный, но всегда препоясанный. Напримѣръ на иконахъ: *Долинской*, *Воспитаніе*. Впрочемъ, такъ какъ бо́льшая часть разныхъ наименованій Богородичныхъ иконъ (до 130) относятся въ Русской иконописи къ XVII в., то многое объясняется въ нихъ вліяніемъ западнаго искусства (*).

Къ новизнамъ, входившимъ къ намъ съ запада въ XVII в., но не признаннымъ въ Русской иконописи, надобно отнести католическій обычай молитвы сложеніемъ ладоней и стояніе Богородицы на колѣняхъ передъ Христомъ-Младенцемъ въ изображеніи Рождества. То и другое можно, напримѣръ, видѣть въ старопечатномъ Львовскомъ Евангеліи, Михаила Сліозки, 1636 г., на политипажномъ изображеніи Рождества Христова (л. 3, обор.).

Параллель между Русскою иконографіею и западною ограничивается здѣсь только немногими изъ важнѣйшихъ событій Новаго Завѣта (**).

— Благовѣщеніе. По описанію въ подлинникѣ, приведенному на стр. 31-ой, намъ уже извѣстно, что этотъ предметъ изображался трояко: *на колодцѣ*, *съ веретеномъ* и просто *въ храминѣ*. Такъ какъ первые два перевода основаны на апокрифахъ, то въ новѣйшее время у насъ сталъ предпочитаться переводъ послѣдній, согласный съ Евангеліемъ (отъ Луки, I, 28—38). По древнѣйшимъ подлинникамъ не требуется, чтобъ Богородица была занята чтеніемъ или держала въ рукахъ книгу, и только по поздѣйшей редакціи, она читаетъ открытую книгу, какъ мы видѣли на стр. 38. Богородица можетъ сидѣть или стоять. Западная иконографія знала переводы на колодцѣ и съ веретеномъ только въ періодъ искусства древне-христіанскаго, но, со времени отдѣленія ея отъ искусства Византійскаго, она ихъ забыла, и стала употреблять переводъ преимущественно съ книгою. Въ древнѣйшихъ западныхъ изображеніяхъ Богородица, какъ и у насъ, или стоитъ или сидитъ, а не преклоняетъ колѣнъ передъ Ангеломъ, какъ это введено было на Западѣ потомъ, противъ исторической истины, потому что пре-

---

(*) Эти подробности приведены по стариннымъ гравюрамъ Богородичныхъ иконъ.

(**) Систематическое обозрѣніе иконописныхъ сюжетовъ, преимущественно западнаго искусства: Ioan. Molanus et Natalis Paquot, De historia SS. Imaginum et picturarum. Lovanii. 1771. — Bombelli, Raccolta delle immagini della B-ma Vergine. Roma. 1792. — Münter, Sinnbilder u. Kunstvorstellungen d. alten Christen. Altona. 1825. — Didron, Histoire de Dieu. Paris. 1843. — Wessenberg, Die Christlichen Bilder. St. Gallen. 1845. — Menzel, Christliche Symbolik. Regensburg. 1856. — Hack, Der Christliche Bilderkreis. Schaffhausen. 1856. — Iameson, Legends of the Madonna. Изд. 3-е. London. 1864. — Iameson and Eastlake, The History of Our Lord. London. 1864. — Для восточнаго искусства: Didron, Manuel d'Iconographie Chrétienne. Paris. 1845.

клонять колѣна не было въ обычаяхъ Іудейскихъ (*). Беато-Анджелико Фьезолійскій (XV в.) выразилъ въ колѣнопреклоненіи Богородицы идею о ея смиреніи, какъ *рабы Господней*, и о сокрушеніи сердечномъ, съ какимъ она, будто исповѣдуясь въ грѣхахъ, преклонила колѣна передъ Архангеломъ, котораго иногда онъ ставитъ на одно колѣно, иногда же изображаетъ стоящимъ на ногахъ передъ колѣнопреклоненной Богородицею. Не смотря на искренность благочестиваго живописца, икона погрѣшаетъ въ релегіозномъ смыслѣ, низводя Царицу Небесную до сокрушающейся грѣшницы. Эта униженная поза противорѣчитъ первобытному воззрѣнію древне-христіанскаго искусства, старавшагося придать Богородицѣ, въ моментъ благовѣщенія, видъ торжественный, почему и изображалась она сидящею на престолѣ, какъ Царица; также изображали ее и древніе итальянскіе живописцы сидящею, а Архангелъ преклоняетъ передъ нею колѣна, напримѣръ, на иконахъ Лоренцо Монако, Симона Мемми (**). Но живописцы современные намъ, слѣдуя позднѣйшему католическому искусству, любятъ давать Богородицѣ въ благовѣщеніи колѣнопреклоненную позу, что распространяется и на Руси, благодаря авторитету Овербека и Шнорра, которыхъ рисунки для неразборчивыхъ изъ русскихъ живописцевъ замѣняютъ лицевой подлинникъ. У Овербека и Богородица и Архангелъ стоятъ на колѣняхъ другъ противъ друга. Между ними ваза съ лиліею. Это какъ бы колѣнопреклоненное чествованіе другъ друга, во время самого благовѣстія. У Шнорра взятъ тотъ моментъ, когда Архангелъ только что подходитъ къ стоявшей уже на колѣняхъ Богородицѣ, занимавшейся чтеніемъ. Застигнутая на молитвѣ, она въ смущеніи опускаетъ правую руку съ книгою между колѣнъ, а лѣвою будто прикрываетъ грудь, и обертывается къ подходящему Архангелу. Наивное движеніе рукъ, напоминающее Венеру Медицейскую и Книдскую, оскорбляетъ чувство приличія, какъ остатокъ тѣхъ профанацій, которыми сопровождало этотъ сюжетъ западное искусство, начиная уже съ XVI в. Такъ напримѣръ, на одной фрескѣ въ Сузѣ благовѣствующій Ангелъ представленъ въ видѣ амура, въ юношескомъ возрастѣ, съ лукомъ и стрѣлою въ рукахъ, а кругомъ Богородицы суетятся маленькіе крылатые амурчики. Въ панданъ къ этому одинъ изъ современныхъ живописцевъ изобразилъ Богородицу въ моментъ благовѣщенія въ видѣ разряженной невѣсты, при которой явленіе Архангела должно соотвѣтствовать вѣжливому шаферу. Что въ современной живописи объясняется легковѣріемъ и кощунствомъ, то въ старомъ западномъ искусствѣ—наивностью фантазіи,не руководимой преданіемъ и догматами. Такъ на одномъ изображеніи Благовѣщенія въ Грауденцѣ, благовѣствующій Архангелъ, какъ вѣстникъ, является къ Богородицѣ съ письмомъ (***).

Между старинными отклоненіями отъ преданія заслуживаютъ особеннаго вниманія изображенія Благовѣщенія еретическія и символическія. Еретическія имѣютъ цѣлью выразить ту мысль, что Дѣва Марія не зачала Спасителя въ своемъ тѣлѣ, но получила его въ младенческомъ видѣ съ Неба въ моментъ благовѣщенія. Это ученіе, довольно распространенное въ сѣверной Италіи въ XIII в., встрѣчается между памятниками итальянскаго искусства, напримѣръ въ одномъ рельефѣ XIV в., распространенномъ въ снимкахъ Аруnделева Общества. (****) Богородица безъ сіянія на головѣ, сидитъ съ книгою въ рукѣ, позади ея какая-то дѣвица съ веретеномъ. Благовѣствующій Архангелъ, сопутствуемый двумя Ангелами, преклоняетъ одно колѣно. Къ Богородицѣ слетаетъ голубь, а выше его обнаженный Младенецъ-Христосъ, тоже безъ сіянія, поддерживается въ небесномъ пространствѣ, окруженный Херувимами.

Въ противоположность этому еретическому представленію, въ русской иконописи на иконахъ Благовѣщенія, Богородица изображается иногда съ Христомъ-Младенцемъ, начертанномъ на Ея чревѣ (напр. въ Московскомъ Благовѣщенскомъ Соборѣ), какъ бы въ ознаменованіе того, что воплощеніе Сына Божія мгновенно воспослѣдовало вмѣстѣ съ Благовѣщеніемъ.

(*) Такъ напр. въ древнемъ рельефѣ на амвонѣ Веронскаго Собора Богородица, еще безъ сіянія кругомъ головы, стоитъ передъ благовѣствующимъ Ангеломъ: «è senza nimbo, ed in piedi secondo l'antica verità, non essendo stato uso Ebraico d'inginocchiarsi» — замѣчаетъ Маффеи, Verona illustrata, кн. III, гл. 3.

(**) Iameson, Legends of the Madonna. 1864. стр. 168—172.

(***) Menzel, Christliche Symbolik. II, стр. 517.

(****) Didron, Société d'Arundel. Prospectus. Paris. 1858. Стр. 18.

Изображенія символическія основаны на ученіи средневѣковыхъ Физіологовъ, или Бестіаріевъ, объ Единорогѣ, и Благовѣщеніе даже въ XVI в. иногда представлялось на западѣ подъ видомъ охоты за этимъ мистическимъ звѣремъ, подъ символомъ котораго разумѣлся самъ Іисусъ Христосъ. Четыре охотничьи собаки гонятся за нимъ — это символы Милосердія, Истины, Правосудія и Мира; Архангелъ въ видѣ охотника, но съ крыльями, трубитъ въ рогъ, а Единорогъ спасается на колѣняхъ сидящей Богородицы (*). Какъ ни странно это затѣйливое изображеніе, но первоначальный поводъ къ нему въ символѣ Единорога мы встрѣтили уже и въ искусствѣ Византійскомъ, именно на одной изъ миніатюръ Лобковской Псалтыри IX в.

Западное искусство впослѣдствіи усвоило Благовѣщенію одну подробность, безъ которой обходится русская иконопись, и которая не упоминается въ нашихъ подлинникахъ. Это лилія — символъ невинности и цѣломудрія. Или ее держитъ въ рукахъ Архангелъ, или она стоитъ въ вазѣ между благовѣствующимъ и Богородицею. Древнѣйшіе мастера на западѣ, до XIV включительно, не вмѣняли еще въ необходимость внесеніе этой подробности въ Благовѣщеніе, и часто писали этотъ сюжетъ безъ лиліи.

Наконецъ въ заключеніе надобно упомянуть объ одной существенной особенности въ изображеніи этого событія. Это — обычай принятый въ русскомъ искусствѣ, раздѣлять этотъ сюжетъ на двѣ отдѣльныя иконы, помѣщаемыя поодиночкѣ на обѣихъ половинкахъ царскихъ дверей. Это обычай очень древній. Такъ раздѣляются иногда обѣ фигуры на древнихъ миніатюрахъ, по обѣ стороны текста; такъ раздѣлены онѣ на тріумфальной аркѣ въ упомянутой Падуанской церкви, расписанной Джіотто и его учениками (Madonna dell' Arena).

— Цѣлованіе Елисаветы. По древнѣйшимъ изображеніямъ на греческихъ миніатюрахъ этотъ сюжетъ представляется одинаково: обѣ святыя женщины, встрѣчаясь на крыльцѣ или у дверей зданія, другъ друга обнимаютъ. Иногда Богородица стремительно бросается въ объятія Елисаветы. Такъ изображается это событіе и въ русской иконописи, съ которой очень часто согласуется въ этомъ и западная, напримѣръ, въ знаменитой картинѣ Албертинелли (конца XV в.)(**). Но западное искусство уже рано стало и отклоняться отъ древняго преданія, изображая Елисавету на колѣняхъ. Такъ представилъ ее Джіотто на деревянной иконѣ: Елисавета, падши передъ Богородицею на колѣни, протягиваетъ къ ней руки, чтобы обнять ее, равно какъ и сама Богоридица стремится къ ней въ объятія (***). Эту же позу Елисаветы удержали и новѣйшіе руководители русскихъ живописцевъ, Овербекъ и Шнорръ; сверхъ того послѣдній изъ нихъ—не совсѣмъ удачно, заставилъ Елисавету такъ протянуть свои руки, что она будто не привѣтствуетъ приходящую, не стремится обнять ее, а отгоняетъ Ее отъ Себя.

— Рождество Іисуса Христа. Описаніе въ русскихъ подлинникахъ приведенно уже выше на стр. 34 и 31—32, гдѣ было обращено вниманіе и на осложненіе этого предмета, присовокупленіемъ къ нему Поклоненія Волхвовъ. Изъ соединенія этихъ двухъ сюжетовъ на одной иконѣ надобно заключить, что наша иконопись придерживалась того преданія, что пришествіе Волхвовъ непосредственно слѣдовало за Рожденіемъ Спасителя. Тоже явствуетъ и изъ миніатюръ Ватиканскаго Менологія, въ которыхъ Поклоненіе Волхвовъ, хотя отдѣлено отъ Рождества, но помѣщено подъ 25-мъ Декабря. По преданіямъ католическимъ, пришествіе Волхвовъ, или Царей, совершилось значительно послѣ, когда уже Предвѣчный Младенецъ подросъ, и сверхъ того самое празднество Поклоненія Царей отнесено къ 6-му Января, будучи сближено съ идеею о Богоявленіи (θεοφάνεια)(****). Съ поклоненіемъ Волхвовъ новорожденному Христу по нашимъ подлинникамъ соединяется поклоненіе пастырей, которое по Евангелію предшествуетъ прибытію Волхвовъ. Потому въ Ватиканскомъ Менологіи, при Рождествѣ присутствуютъ одни пастыри. О вертепѣ было уже сказано на стр. 32-ой. Искусство западное усвоило

(*) Iameson, Legends of the Madonna. Стр. 170—171. Подобное изображеніе можно видѣть въ Христіанскомъ Музеѣ Академіи Художествъ въ Петербургѣ.

(**) Во Флорентійской Галлереѣ Uffizi.

(***) Во Флорентійской Академіи Художествъ, изъ храма Св. Креста.

(****) О Поклоненіи Волхвовъ, или Царей, будетъ помѣщено подробное изслѣдованіе въ одномъ изъ слѣдующихъ сборниковъ Общества. *Примѣч. Ред.*

Рождеству не пещеру, а зданіе, иногда развалину великолѣпныхъ античныхъ палатъ. Хотя въ Евангеліи не сказано о присутствіи вола и осла при ясляхъ; однако эта подробность, идущая отъ древнѣйшихъ временъ и свято сохраняемая въ русскихъ подлинникахъ, основана на текстахъ Пророка Исаіи: „позна волъ стяжавшаго и́, и оселъ ясли господина своего“ (I, 3), и Пророка Аввакума: „посреди двою животну познанъ будеши“ (III, 2). Въ западномъ искусствѣ уже съ XV в. эта особенность въ изображеніи Рождества стала опускаться. Что касается до лежащей Богородицы и до присутствія бабы Соломеи съ купѣлью; то на западѣ уже и въ XIV в. эти подробности не наблюдались, съ чѣмъ, какъ мы видѣли, согласуются и наши позднѣйшіе, исправленные подлинники. Было уже замѣчено о неприличномъ обычаѣ полагать Христа-Младенца на землю; Марія стоитъ тогда на колѣняхъ, часто и Іосифъ. Иногда оба сидятъ. Древнее искусство и наша иконопись изображаютъ Младенца спеленутымъ; католическое искусство — не только распеленутымъ, но часто и обнаженнымъ. Иногда новорожденному поклоняются Ангелы, иногда, по игривости католической фантазіи, они играютъ на инструментахъ и даже пляшутъ.

Любопытно обратить вниманіе на то, какъ изображается въ этомъ событіи Іосифъ. По русскимъ подлинникамъ, онъ сидитъ въ задумчивой позѣ, какъ бы не видя совершающагося. Таже мысль, но уже съ неприличною наивностью выражена на одномъ древне-нѣмецкомъ изображеніи Рождества, гдѣ Іосифъ представленъ спящимъ (1250—1350 г.) (*). Чтобъ дать ему какое нибудь занятіе, иногда изображается онъ подходящимъ къ яслямъ съ фонаремъ, что̀ не всегда бываетъ удачно, такъ какъ событіе достаточно можетъ быть освѣщено сіяніемъ Младенца и Ангеловъ. Иногда, какъ въ знаменитой Ночи Корреджіо, онъ хлопочетъ около осла. Если съ одной стороны западное искусство, или по наивности безцеремонно обходится съ Іосифомъ, или даже намѣренно его удаляетъ отъ участія въ общемъ ликованіи и поклоненіи, которымъ окружается новорожденный Спаситель; то съ другой стороны оно удостоиваетъ его высочайшей почести, изображая его съ Христомъ-Младенцемъ на рукахъ, и такимъ образомъ возлагая на него священное призваніе Богоматери — быть земнымъ престоломъ Небесному Царю.

— Крещеніе. По русскимъ подлинникамъ: „Христосъ въ Іорданѣ стоитъ нагой, безъ одѣяній, голову преклонилъ Предтечи. Гора празелень. Съ правой стороны преклонился къ Нему Предтеча: рукою правою креститъ, а лѣвая молебна, на небо персты простерты, и самъ зритъ на небо. Передъ нимъ стоятъ Ангелы. Одинъ Ангелъ держитъ бѣлую ризу; на немъ риза багоръ, исподъ лазорь. Другой Ангелъ держитъ ризу багоръ, а на немъ риза киноварь, исподъ празелень. Третьяго Ангела мало видѣть; а всѣ преклонились ко Христу. Изъ облака Духъ Святой какъ бы въ Іоаннову десницу направляется. Самъ Христосъ рукою благословляетъ Іорданъ, а другою нѣсколько прикрылъ свое тѣло. На Предтечѣ риза санкиръ дичь, исподъ козлятина мохната съ черниломъ; самъ босъ. Во Іорданѣ двѣ рыбы: одна идетъ вверхъ, а другая къ землѣ. Отъ Господа Саваоѳа исходитъ Духъ Святый трисіяненъ на Христа. У Господа Саваоѳа свитокъ, а въ немъ писано: „сей есть Сынъ Мой возлюбленный, о Немъ же благоволихъ“. Кромѣ рыбъ, на древнихъ нашихъ иконахъ Крещенія въ водѣ пишется одна, а иногда и двѣ человѣческія фигуры, какъ, напримѣръ, въ лицевомъ Подлинникѣ гр. Строганова (**). Одна фигура должна означать олицетвореніе Іордана, какъ мы видѣли уже выше на Равеннской мозаикѣ V-го в.; двѣ фигуры означаютъ или Море и Іорданъ, или двѣ рѣки *Іоръ* и *Данъ*, какъ онѣ иногда олицетворяются на Византійскихъ миніатюрахъ. Въ греческомъ подлинникѣ Діонисія сказано: „Ниже Предтечи, въ Іорданѣ, нагой человѣкъ, легъ поперекъ, со страхомъ озирается назадъ на Христа; держитъ вазу, изъ которой льется вода. Около Христа рыбы“. — Ясно, что этотъ обнаженный человѣкъ, удаляющійся въ страхѣ—самъ Іорданъ. Его присутствіе вмѣстѣ съ олицетвореніемъ моря объясняется текстомъ Псалтыри: „что есть море, яко побѣгло еси, и тебе Іордане, яко возвратился еси вспять“ (113,5); и въ другомъ мѣстѣ: „видѣша тя воды Боже, видѣша тя и убояшася“ (76,16). На Аѳонской Горѣ встрѣчаются иконы Крещенія съ зміями въ водѣ, около камня, на которомъ стоитъ Христосъ. Это соотвѣтствуетъ тексту Псалтыри: „ты стерлъ еси главы зміевъ въ водѣ“ (73, 13). Что же касается до рыбъ, то онѣ, по древне-христіанской символикѣ, должны озна-

(*) Въ Кёльнскомъ Музеѣ (№ 2).

(**) Рисунокъ см. въ моихъ Очеркахъ. II, 348.

чать будущихъ Христіанъ, сопричаствившихся Христу въ таинствѣ Крещенія. Между стѣнною живописью катакомбъ Понтіана есть нѣсколько изображеній, относящихся не къ древне-христіанскому, а уже ко второму періоду иконописнаго преданья. Изъ нихъ одно имѣетъ предметомъ Крещеніе. Въ рѣкѣ нѣтъ ни рыбъ, ни олицетвореній въ видѣ человѣческихъ фигуръ, но по берегу къ водамъ Іордана подходитъ олень, соотвѣтственно тексту Псалма: „Иможе образомъ желаетъ елень на источники водныя: сице желаетъ душа моя къ тебѣ Боже“ (40, 2). Слѣдовательно — это тоже символическое представленіе христіанской души, жаждущей крещенія. Потому на древнихъ купѣляхъ изображались олени. — Западное искусство уже съ XIV в. стало устранять изъ Крещенія символическіе знаки. У насъ олицетвореніе Іордана въ этомъ сюжетѣ еще господствуетъ въ XVII в., но въ толковые подлинники уже не вошло. Наконецъ въ позднѣйшее время русская иконопись обходится въ иконахъ Крещенія и безъ рыбъ, и безъ олицетвореній.

Самый важный пунктъ въ этомъ сюжетѣ касается самаго способа въ обрядѣ Крещенія, то есть, въ поливаніи или погруженіи. Уже замѣчено выше, что восточный обрядъ погруженія господствуетъ и на западѣ, даже до XII в.. Въ изображеніяхъ Крещенія этотъ обрядъ выражается вопервыхъ, тѣмъ, что Христосъ стоитъ въ водѣ глубоко погруженъ, не только по поясъ, какъ онъ представленъ въ упомянутой стѣнной живописи катакомбъ Понтіана, но даже почти по шею, какъ изображается на Византійскихъ миніатюрахъ, напримѣръ въ Лобковской Псалтыри IX в. Вовторыхъ, Предтеча не поливаетъ на Христа воду, а только возлагаетъ на Его главу свою десницу, какъ это опредѣлительно и сказано въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія: „его, т. е. Предтечи, десница на главѣ Христа“, и какъ это представлено на упомянутомъ изображеніи катакомбъ Понтіана. Ясно, слѣдовательно, что изображеніе Христа стоящимъ въ Іорданѣ только по колѣна или даже но щиколки — есть изображеніе католическое, соотвѣтствующее обряду поливанія. Только при такой постановкѣ обнаженной фигуры оказывается необходимость препоясанія, которое, приличія ради, сильно распространено на новѣйшихъ иконахъ. Впрочемъ, эта лишняя подробность могла быть введена и въ слѣдствіе неискусности нашихъ старинныхъ иконниковъ, которые наивно писали на водахъ Іордана обнаженную фигуру Христа не погруженною, а будто чудесно держащеюся на поверхности. Эта странность произошла отъ неумѣнья воспроизвести древнѣйшіе оригиналы, въ которыхъ погруженное въ Іорданъ тѣло просвѣчиваетъ сквозь прозрачную воду; и такимъ образомъ, не понявъ прозрачности и игры свѣта, иконописцы обнаружили всю фигуру, поставивъ ее на поверхности водъ.

По русской иконописи, Крещеніе Спасителя, какъ великое таинство, окружено только символами и святостью. Событіе совершается таинственно и уединенно, недоступно для постороннихъ свидѣтелей. Присутствуютъ только три Ангела; въ изображеніи катакомбъ Понтіана—даже только одинъ Ангелъ, а на мозаикѣ Равеннскаго Баптистерія—ни одного. Впрочемъ, Византійское искусство въ этомъ отношеніи слѣдовало двумъ переводамъ: по одному, принятому русскою иконописью, при крещеніи не допускаются посторонніе свидѣтели, по другому — допускаются. какъ это можно видѣть въ Менологіи императора Василія (989—1125 г.), подъ 6 января. Спаситель въ водѣ по самую грудь, но такъ что очеркъ всей его фигуры видится сквозь воду. Направо отъ зрителя два Ангела держатъ ризы; налѣво Предтеча, наложилъ правую руку на голову Спасителя. Всѣ эти четыре фигуры въ вѣнцахъ сіянія; но позади Предтечи стоятъ еще двѣ мужскія фигуры. Это посторонніе свидѣтели; потому что ихъ головы не окружены сіяніемъ святости. Этотъ переводъ съ посторонними лицами особенно развитъ въ искусствѣ западномъ, которое, изыскивая средства заинтересовывать новизною въ изображеніи Евангельскихъ событій, нашло сообразнымъ для своихъ цѣлей окружить Крещеніе Спасителя свидѣтелями и зрителями, болѣе или менѣе равнодушными участниками совершающагося событія. Едва ли нужно объяснять, какъ неловко подслужилось искусство въ этомъ случаѣ; но слѣдуетъ упомянуть, что толпѣ свидѣтелей и зрителей Рафаэль (*) думалъ дать особенную мысль, сгруппировавъ ихъ около Христа, а Предтечу окруживъ Ангелами. Такимъ образомъ Христосъ стоитъ на сторонѣ грѣшнаго человѣчества, тогда какъ Его Предтечи служатъ и поклоняются Ангелы. То есть: икона съ своимъ таинствомъ затушевывается историческою картиною, выражающею личныя тенденціи художника; точно

(*) Въ Ватиканскихъ Ложахъ, въ Римѣ.

также, какъ въ Ночи Корреджіо Рождество Христово послужило только поводомъ для группы фигуръ, постановленныхъ въ поэтическомъ ландшафтѣ, и для трояваго освѣщенія.

Руководители современныхъ русскихъ живописцевъ, Шнорръ и Овербекъ, изображаютъ Крещеніе сообразно съ позднѣйшимъ католическимъ искусствомъ. У Шнорра Христосъ стоитъ въ водѣ ниже колѣнъ; ладони сложилъ по-католически; препоясанъ. Налѣво отъ зрителя три Ангела; направо Предтеча поливаетъ на голову Христа воду изъ сосуда. Позади Предтечи зрители. У Овербека при Крещеніи тоже присутствуютъ посторонніе свидѣтели.

— Тайная Вечеря. Съ древнѣйшихъ временъ въ Византійскомъ искусствѣ изображается двояко: или какъ историческое событіе, и тогда Христосъ и Апостолы возлежатъ кругомъ овальнаго стола, при чемъ юный Іоаннъ покоится на лонѣ своего божественнаго учителя; напримѣръ, въ Греческомъ Евангеліи не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ; или—какъ прообразованіе Таинства Евхаристіи, и тогда Христосъ изображается дважды подъ сѣнію жертвенника: шести подходящимъ къ нему Апостоламъ даетъ онъ хлѣбъ, а другимъ шести — вино изъ сосуда; какъ напримѣръ, въ Греческій Псалтыри Лобкова. И тотъ и другой переводъ встрѣчаемъ въ древне-русскомъ искусствѣ, напримѣръ, въ миніатюрахъ Углицкой Псалтыри 1485 г., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ (*). Символическій способъ представленія этого сюжета, то есть, переводъ съ дважды изображаемымъ Спасителемъ, въ древне-русскомъ искусствѣ господствуетъ, составляя существенную принадлежность олтаря, какъ святилища, гдѣ совершается таинство, изображаемое на этой иконѣ. Сначала этотъ сюжетъ украшалъ восточную стѣну олтаря, то есть, абсиду, или конху, какъ это мы видѣли уже на мозаикахъ Кіевскихъ храмовъ XI в. Потомъ онъ занялъ мѣсто на сѣни надъ Царскими вратами, какъ предписывается это Русскимъ подлинникомъ (**), и какъ это было принято въ храмахъ Новгородскихъ и Московскихъ. Что касается до Греческаго подлинника Діонисіева, то онъ предписываетъ изображать этотъ сюжетъ только исторически, то есть, Христа съ Апостолами за трапезою, и при томъ уже не возлежащаго, а сидящаго. Это — очевидное подновленіе.

На Западѣ былъ въ употребленіи тоже двоякій способъ представленія Тайной Вечери, историческій и мистическій. Въ Италіи уже въ XIV в. этотъ предметъ изображался исторически, какъ это можно видѣть на фрескѣ, приписываемой Джіотто, но скорѣе его школы, въ трапезной залѣ бывшаго Францисканскаго монастыря при храмѣ Св. Креста (нынѣ ковровая фабрика), во Флоренціи. За длиннымъ и узкимъ столомъ, а не за круглымъ, какъ принято въ Русской иконописи—сидятъ Апостолы, по сторонамъ Спасителя, на лонѣ котораго возлежитъ юный Іоаннъ; по другую сторону стола, отдѣльно отъ прочихъ, сидитъ Іуда, опуская кусокъ хлѣба въ блюдо. Христосъ поднялъ правую руку, благословляя католическимъ сложеніемъ перстовъ, и какъ бы извѣщая объ имѣющемъ совершиться; потому что Апостолы приходятъ въ смущеніе: одни поражены, другіе опечалены: такъ что въ этой фрескѣ уже предсказывается та великая драма, которую впослѣдствіи создалъ Леонардо-да-Винчи въ своемъ знаменитомъ произведеніи. Всѣ фигуры писаны en face, кромѣ Іуды, которому данъ невзрачный и пошлый профиль хитраго и низкаго человѣка. — Мистически изобразилъ это событіе Беато-Анджелико Фьезолійскій, въ XV в. (***) Восмеро Апостоловъ сидятъ за столомъ, постановленнымъ глаголемъ, и въ молитвенномъ благоговѣніи ожидаютъ Причащенія; между тѣмъ какъ Христосъ, проходя по другую сторону стола съ сосудомъ съ облатками, даетъ одну изъ нихъ вкусить юному Іоанну. По одну сторону стоятъ на колѣняхъ четверо Апостоловъ, по другую, тоже на колѣняхъ Богородица. Какъ монахъ и католикъ, Беато-Анджелико перевелъ на католическіе нравы древне-христіанскій сюжетъ, придавъ ему сентиментальный оттѣнокъ и произвольное толкованіе соприсутствіемъ Богородицы. — Впослѣдствіи представленіе историческое, по ходу Западнаго искусства, должно было взять перевѣсъ надъ мистическимъ. Доменико Гирландайо (****), Рафаэль (*), Леонардо-да-Винчи (**), трактовали

(*) Снимки см. во 2-мъ т. моихъ Очерковъ, стр. 209.

(**) См. выше, стр. 56.

(***) Въ Академіи художествъ, во Флоренціи.

(****) Въ трапезной Доминиканскаго монастыря Св. Марка, во Флоренціи.

(*) Въ трапезной женскаго монастыря Св. Онофрія (нынѣ Египетскій музей), во Флоренціи.

(**) Въ трапезной монастыря Мадонны Delle Grazie, въ Миланѣ.

этотъ предметъ исторически. Только въ помѣщеніи Іуды отдѣльно отъ прочихъ Апостоловъ, по другую сторону стола, они слѣдовали наивному взгляду ранней эпохи. Для драматическаго эффекта, который имѣлся цѣлію у Леонардо-да-Винчи, сообразнѣе было бы помѣстить измѣнника въ толпѣ взволнованныхъ учениковъ. Не смотря на громадныя достоинства этого великаго произведенія, о которыхъ здѣсь не мѣсто распространяться, фигура Іуды составляетъ его слабую сторону. За чѣмъ было надѣлять его безобразіемъ, жестокостію и подлостью, именно качествами, менѣе всего пригодными измѣнѣ и предательству, которыя дѣйствуютъ вкрадчивостію, ловкостію и даже любезностію? — Эту простую истину съ свойственнымъ ему геніальнымъ тактомъ отлично выразилъ Рафаэль, прикрывъ пагубные замыслы Іуды внѣшнимъ благоприличіемъ, рѣшительностію и обширнымъ умомъ, который въ моментъ предательства дѣлаетъ измѣнника героемъ темнаго событія.

Въ новѣйшей русской иконописи распространенъ способъ представленія этого сюжета историческій, въ драматической обстановкѣ взволнованныхъ учениковъ, еще со временъ школы Симона Ушакова, изъ которой вышли гравюры Страстей Господнихъ, обыкновенно украшающія рукописи Апокрифическаго Евангелія, начала XVIII в. Впослѣдствіи у насъ особенно полюбилось знаменитое произведеніе Леонардо-да-Винчи, мелкія копіи и неудачныя подраженія котораго разсѣяны по всѣмъ концамъ нашего отечества.

Шнорръ въ своей лицевой Библіи хотѣлъ возвратить этотъ сюжетъ къ его древнему мистическому виду. У него Спаситель, стоя на ногахъ, правою рукой даетъ хлѣбъ падшему на колѣна Іоанну, и въ лѣвой держитъ сосудъ съ виномъ. Позади около стола сидятъ и стоятъ прочіе Апостолы.

— Воскресеніе Іисуса Христа. Древнѣйшій способъ представленія этого событія въ искусствѣ Византійскомъ, удержанный и въ русской иконописи до позднѣйшаго времени—это *сошествіе Христа въ Адъ*. До IX в., какъ свидѣтельствуетъ Лобковская Псалтырь, Адъ представлялся въ видѣ античнаго божества: на ниспровергнутой навзничь фигурѣ его стоитъ Спаситель, извлекая изъ подъ его власти Адама, Евву, Царей Давида и Соломона и Іоанна Предтечу. Впослѣдствіи, въ миніатюрахъ начиная съ X в., Христосъ стоитъ не на олицетвореніи Ада, а на вереяхъ, положенныхъ накрестъ. Въ рукѣ держитъ крестъ, сначала четвероконечный, а потомъ шестиконечный (напримѣръ, въ Ватопедской Псалтыри, съ подписью 1213 г.)—замѣну древнѣйшаго знаменія побѣды съ монограммою Христа, временъ царя Константина (labarum).

Представленіе воскресающаго Христа вылетающимъ изъ отверзтаго саркофага или ящика — позднѣйшее изобрѣтеніе западнаго искусства, не согласное съ обычаями первыхъ вѣковъ Христіанства, ни съ свидѣтельствами древнѣйшихъ памятниковъ. По миніатюрамъ греческихъ Псалтырей—Лобковской и Барберинской, Христа спеленутаго несутъ погребать въ пещеру съ низенькою дверью. Въ этой пещерѣ стоялъ саркофагъ такъ, чтобъ погребенная фигура оставалась въ стоячемъ видѣ, какъ это изображено на греческомъ рельефѣ IX в. въ Луврѣ (смотр. стр. 67); или же, какъ на одномъ изъ изображеній такъ называемыхъ Корсунскихъ вратъ въ Суздалѣ (см. стр. 72), саркофагъ Спасителя стоялъ въ низенькой пещерѣ, со свода которой спускалась лампа. Остатокъ того же преданія сохранился на греческой Плащаницѣ митрополита Фотія († 1431 г.), въ Дворцовой Вознесенской церкви села Коломенскаго. Дѣйствіе происходитъ въ пещерѣ. Позади лежащаго тѣла Спасителева сдѣлана дверь подъ овальною аркою, подъ которою привѣшена лампада. На древнихъ диптихахъ гробъ Спасителя изображается въ видѣ небольшаго храма, у дверей котораго сидитъ Ангелъ. Такимъ образомъ, христіанская древность не даетъ повода къ изображенію саркофага съ возлетающимъ надъ нимъ Спасителемъ, на открытомъ пространствѣ, и съ воинами вокругъ саркофага. Пещера была слишкомъ тѣсна для этого событія, и стража находилась не у саркофага, а при дверяхъ пещеры, заваленыхъ камнемъ. Воскресеніе, изображаемое въ видѣ возлетающаго Спасителя, сюжетъ, не согласный съ преданіями (*), столько же погрѣшителенъ и въ художественномъ отношеніи; потому что идея его рѣшительно не исполнима, и особенно противорѣчитъ развитымъ средствамъ искусства, уже воспитаннаго изученіемъ природы. Таинство воскресенія—предметъ вообще недоступный ни кисти, ни рѣзцу. Еще возможно было изображать воскресающихъ людей на Страшномъ Судѣ, то въ борьбѣ жизни съ обуявшею ее

(*) Объясненіе этихъ преданій см. у Молана, De Historia SS. Imaginum. Стр. 460.

смертью, какъ изобразилъ Микель-Анджело въ Сикстинской Капеллѣ, то въ радостномъ пробужденіи силъ отъ вѣковаго усыпленія, какъ это отлично представилъ Лука Синьорелли, XV в., въ соборѣ Орвіэттскомъ. Но какое выраженіе придать возлетающему изъ гроба Спасителю—строгое и суровое или радостное? Какое дать воскресающему тѣлу — воздушное и просвѣтленное или исполненное энергической жизненности, съ крѣпкими мышцами, цвѣтущее здоровьемъ? Вдаться ли художнику въ мечтательный мистицизмъ или писать съ натуры обнаженную фигуру, высоко поднявшуюся надъ четвероугольнымъ ящикомъ?—Древне-христіанское искусство не дало рѣшенія этимъ вопросамъ, окруживъ великое событіе таинственностью. На упомянутомъ уже греческомъ рельефѣ IX в. (въ Луврѣ), Мироносицы видятъ только слѣды воскресшаго, въ оставленныхъ въ гробу свитыхъ пеленахъ, на которыя имъ указываетъ Ангелъ. По другому переводу, на диптихѣ изъ слоновой кости, V или VI в., въ Мюнхенскомъ музеѣ, Ангелъ сидитъ у закрытыхъ дверей гроба, сдѣланнаго въ видѣ храма, и благословляетъ подошедшихъ къ нему Мироносицъ; между тѣмъ какъ самъ Спаситель, юная, безбородая фигура, съ горы подъемлется на небо за правую руку десницею Бога Отца (*). — Какъ этимъ рельефомъ, соединяющимъ Воскресеніе съ *Вознесеніемъ*, такъ и Византійскимъ переводомъ *Сошествія во Адъ*, замѣняющимъ Воскресеніе, выражается та мысль, что спасительная побѣда жизни надъ смертію, это великое воскресеніе духа, совершилось не черезъ три дня, а тотчасъ же, какъ Спаситель испустилъ духъ свой. На Мюнхенскомъ рельефѣ Онъ возносится къ Отцу на небо, въ Византійско-русскихъ переводахъ Онъ нисходитъ во адъ, чтобы совершить свое призваніе Побѣдителя надъ смертію.

Въ Италіи въ XIV в. Воскресеніе изображалось еще въ видѣ Сошествія во адъ, какъ напримѣръ, на знаменитой иконѣ Страстей Господнихъ Дуччіо Буонъинсенья (**1310** г.), въ Сіенскомъ соборѣ. Спаситель, стоя на Адѣ, олицетворенномъ въ видѣ чудовища, обращается къ Адаму, позади котораго стоятъ Евва и праотцы. Сокрушенныя вереи низвергаются. Подобнымъ же образомъ представлялъ Сошествіе во адъ и Беато-Анджелико, въ XV в.

У насъ стало входить въ употребленіе Воскресеніе съ возлетающимъ Христомъ съ конца XVII в., и въ настоящее время сильно распространено. Между старинными гравюрами Страстей Господнихъ, украшающими Русскія рукописи того же названія, принятъ уже этотъ позднѣйшій, западный переводъ. Впрочемъ выходящій изъ саркофага Христосъ допускался въ нашей иконописи и раньше, но какъ эпизодъ Сошествія во адъ. Напримѣръ, на иконѣ въ ризницѣ Троицкой Сергіевской Лавры, вкладъ **1645** г. (**№ 180**), Спаситель изображенъ дважды: сначала онъ выходитъ изъ саркофага; потомъ стоитъ на вереяхъ адскихъ вратъ, одною рукою извлекая изъ ада Адама, а въ другой держа длинный шестиконечный крестъ.

Изъ новѣйшихъ руководителей русскихъ живописцевъ, Шнорръ слѣдуетъ позднѣйшему переводу: у него Спаситель вылѣзаетъ изъ саркофага, становясь одною ногою на его окраину; а Овербекъ, хотя и не хочетъ замѣнять Воскресенія Сошествіемъ во адъ, но старается держаться древнихъ обычаевъ: у него Спаситель не вылетаетъ и не вылѣзаетъ изъ саркофага, а выходитъ изъ дверей гроба. Противъ сидитъ ангелъ. По одну сторону навергнутые воины, по другую—издали приближаются Мироносицы.

Въ Греческомъ подлинникѣ Діонисія отличается уже Сошествіе во адъ отъ Воскресенія. Первый сюжетъ во всемъ сходенъ съ Русскими переводами Воскресенія, а послѣдній, можетъ быть, далъ нѣкоторыя подробности рисунку Овербека. Вотъ самое описаніе у Діонисія: „Гробъ полуоткрытъ; два Ангела, одѣтые въ бѣломъ, сидятъ по сторонамъ его. Христосъ попираетъ ногами камень, которымъ былъ прикрытъ гробъ. Правою рукою благословляетъ, въ лѣвой держитъ знамя съ золотымъ крестомъ. Внизу воины убѣгаютъ, другіе пали на землю, будто мертвые. Вдали приближаются Мироносицы“.

— Сошествіе Св. Духа (*). Мы уже встрѣчали этотъ сюжетъ и на мозаикѣ Св. Софіи Константинопольской VI в., и въ древнихъ греческихъ миніатюрахъ, напримѣръ, въ Евангеліи не позднѣе IX в., въ Петербургской Публичной Библіотекѣ, въ Григоріи Богословѣ IX в., въ Парижской Публичной Библіотекѣ. Этотъ сюжетъ въ Софійскомъ храмѣ подчиненъ архитектурнымъ условіямъ свода

(*) Рисунокъ см. у Прохорова въ Христ. Древн. II, № 6.

(**) Слич. у Прохорова объ изображеніяхъ этого сюжета, въ Христ. Древн. I, № 10.

и фонаря, гдѣ онъ изображенъ. Апостолы помѣщены кругомъ на спускахъ. Въ древнихъ миніатюрахъ, какъ въ нашей иконописи, Апостолы размѣщаются полукругомъ, какъ бы въ зданіи съ куполомъ, или подъ полукуполомъ абсиды. Кромѣ Апостоловъ, по древнимъ переводамъ, непремѣнно присутствуетъ при этомъ событіи и народъ, согласно съ текстомъ Дѣяній Апостольскихъ: „снидеся народъ и смятеся... дивляхуся вси и чудяхуся, глаголюще другъ ко другу“ и проч. (II, 6—7). Народъ стоялъ какъ бы внѣ того зданія, гдѣ пребывали Апостолы, отдѣляясь отъ нихъ архитектурными линіями, или по сторонамъ, или внизу, подъ ногами Апостоловъ, подъ аркою, соотвѣтствующею двери, открытой наружу. Въ русской иконописи и по нашимъ подлинникамъ, какъ уже замѣчено выше, вмѣсто толпы народа, помѣщается символическая фигура въ царственномъ одѣяніи. Также и по греческому подлиннику Діонисія: „Зданіе. Двѣнадцать Апостоловъ сидятъ кругомъ. Подъ ними небольшой сводъ, въ которомъ находится старый человѣкъ, въ рукахъ держитъ убрусъ съ двѣнадцатью свитками; на головѣ его царскій вѣнецъ. Надъ нимъ надписано: *Міръ* (Κόσμος). Вверху Духъ Святой въ видѣ голубиномъ. Кругомъ великій свѣтъ. Двѣнадцать огненныхъ языковъ отъ Голубя нисходятъ на Апостоловъ“. Символъ *Міра* такъ толкуется въ нашихъ подлинникахъ: „Что есть: сѣдяй человѣкъ, старостію одержимъ, въ мѣстѣ темнѣ, риза на немъ червлена, вѣнецъ царскій на главѣ его, въ рукахъ своихъ имѣя убрусъ бѣлъ, а въ немъ двѣнадцать свитковъ? Толкъ сему: Человѣкъ глаголется *Весь Міръ* (*), а еже старостію одержимъ—Адамовымъ грѣхопаденіемъ, а еже въ мѣстѣ темнѣ—міръ весь въ невѣріи бяше прежде; риза же червлена—приношеніе кровныхъ жертвъ бѣсовскихъ; вѣнецъ же царскій на главѣ его, понеже убо царствоваше тогда въ мірѣ грѣхъ; а еже въ рукахъ имѣя убрусъ бѣлъ, въ немъ же двѣнадцать свитковъ, сирѣчь—Апостоли ученіемъ своимъ весь міръ просвѣтиша“.

Западная иконографія существенно отличается въ этомъ предметѣ отъ Восточной въ помѣщеніи между Апостолами Богородицы, и притомъ на первомъ мѣстѣ, въ самой срединѣ. Таково, напримѣръ, изображеніе на одной изъ миніатюръ упомянутаго уже выше Молитвенника Жана Фуке (у Брентанно во Франкфуртѣ на Майнѣ). Католики этотъ западный переводъ основываютъ на текстѣ Дѣяній Апостольскихъ: „сіи вси бяху терпяще единодушно въ молитвѣ и моленіи, съ женами и Маріею Матерію Іисусовою, и съ братіею его“ (I, 14). Дальнѣйшее развитіе этого текста повело художниковъ къ размноженію лицъ обоего пола, помѣщаемыхъ безо всякаго порядка въ толпѣ Апостоловъ: такъ что Шнорру дало это поводъ превратить священное собраніе въ какое-то сонмище квакровъ или другихъ сектантовъ, которые собрались въ зданіи подъ колоннами: кто сидитъ, кто стоитъ, иной идетъ; кто съ книгою, кто безъ книги. Между мущинами виднѣются и женщины.

— **Успеніе Пресвятой Богородицы.** Изображеніе этого событія и другихъ съ нимъ соприкосновенныхъ основано на апокрифическомъ сказаніи, которое въ русскихъ памятникахъ (**) встрѣчается въ такомъ видѣ: „И преставися (Богородица) Августа въ 15-й день, въ недѣлю (т. е. въ воскресенье) въ часъ 3-й дни. На святое же и честное преставленіе ея сниде къ Ней Богъ нашъ, Сынъ Ея, Іисусъ Христосъ, и рече: „Мати моя Марія, взыди на небо и вниди въ радость неизреченныя Моея славы божественныя, и царствуй со мною во вѣки“. И принятъ своима рукама пречистую *Душу* Ея. Снидоша же ся на преставленіе Ея вси Апостоли *на облацѣхъ*. И понесоша Ее въ Гефсиманію. *Жидовинъ* же нѣкто, именемъ *Афѳоній* дерзостію прискочивъ къ одру, хотя одръ низринути съ тѣломъ Пречистыя на землю. И абіе Ангелъ отсѣче руцѣ его и отпасти сотвори. И паки вѣровавъ и нарече Богородицу, и Петромъ исцѣленъ бысть. И тако положиша Ее во гробѣ въ Гефсиманіи. *Ѳома* же единъ, по Божію смотрѣнію, оста и не бѣ ту съ ними. И по трехъ днехъ пріиде имый *поясъ* Пресвятыя Богородицы. И роптаху на него Апостоли, яко не успѣ пріити на преставленіе Святыя Богородицы и на погребеніе, яко же и по воскресеніи Христовѣ. Онъ же рече имъ: „Егда и азъ восхищенъ бысть на облацѣхъ, и видѣ Святую Богородицу грядущу во врата небесныя со множествомъ Ангеловъ, и даде ми поясъ и благословеніе свое.“ И показа имъ поясъ Ея. Они же, видѣвше поясъ Пресвятыя Владычицы Богородицы, цѣловавше его, и шедше отверзоша гробъ,

(*) Соотвѣтственно древнѣйшимъ текстамъ Св. Писанія, въ которыхъ греч. κόσμος переводится не просто *міръ*, но *весь міръ*.

(**) По сборнику XVII в., принадлежащему мнѣ.

еже поклонитися, и не обрѣтоша святаго тѣлеси Ея, токмо погребальная. И отъ сего разумѣша, яко съ плотію Пречистая Богомати взыде на небо, и царствуетъ во вѣки вѣковъ."

Это сказаніе послужило основою слѣдующимъ изображеніямъ: собственно Успенія Богородицы, душу которой, въ видѣ младенца, принимаетъ самъ Іисусъ Христосъ; — прибытія Апостоловъ на преставленіе Богородицы на облакахъ; — чуда съ Жидовиномъ, — врученія Богородицею своего пояса Апостолу Ѳомѣ; — вознесенія Богородицы на небо вмѣстѣ съ тѣломъ, и наконецъ — коронованія Богородицы. Изъ этихъ моментовъ, Успеніе принято иконографіею Восточною, а Вознесеніе — Западною. Впрочемъ первоначально на Западѣ тоже былъ только одинъ переводъ этого событія, то есть Успеніе, потомъ его стали дополнять Вознесеніемъ; потому, напримѣръ, между миніатюрами въ упомянутомъ Молитвенникѣ Жана Фукè помѣщены оба перевода: и Успеніе и Вознесеніе. Наконецъ послѣднее взяло верхъ надъ первымъ и осталось одно. Обыкновенно представляется возносящаяся Богородица надъ саркофагомъ, наполненномъ цвѣтами. — Коронованіе Богородицы — сюжетъ тоже католическій. Иногда она стоитъ на колѣняхъ; Спаситель надѣваетъ на нее вѣнецъ. Воспитанное Папскими церемоніями, католическое искусство любило придавать этому событію особенную торжественность, окружая небесный церемоніалъ коронаціи сонмами Ангеловъ и Святыхъ. Ликованіе выражалось не только цвѣтами и вѣнками (*), и музыкой, но даже пляскою Ангеловъ (**).

Въ греческій подлинникъ Діонисія сверхъ Успенія введено и Вознесеніе Богородицы, сюжетъ позднѣйшій, и можетъ быть, уже подъ вліяніемъ западнаго искусства, но сближенный съ текстомъ сказанія черезъ эпизодъ о поясѣ Богородицы. Вотъ оба эти перевода по Діонисію: „*Успеніе Богородицы.* Зданіе. Посреди Святая Дѣва усопшая, лежитъ на одрѣ, руки сложены крестомъ на груди. По сторонамъ одра подсвѣщники съ зазженными свѣчами. Передъ одромъ Жидовинъ, его отрубленныя руки держатся за одръ, около него Ангелъ съ обнаженнымъ мечемъ. Въ ногахъ Богородицы Св. Петръ кадитъ кадиломъ, въ головахъ Св. Павелъ и Іоаннъ Богословъ къ Ней наклоняются; кругомъ прочіе Апостолы и Святители Діонисій Ареопагитъ, Іероѳей и Тимоѳей, съ Евангеліями. Жены плачутъ. Вверху Христосъ держитъ въ рукахъ Душу Богородицы, одѣтую въ бѣломъ. Она окружена свѣтомъ и сонмомъ ангеловъ. Въ воздухѣ видно еще двѣнадцать Апостоловъ, приближающихся на облакахъ." Сверхъ того, вверху по сторонамъ зданія изображаются Іоаннъ Дамаскинъ и Косма Пѣснопѣвецъ съ свитками. Другой переводъ: „*Вознесеніе Богородицы.* Открытый гробъ, пустой. Апостолы въ изумленіи. Между ними Ѳома держитъ поясъ и имъ показываетъ. Надъ ними въ воздухѣ Святая Дѣва на облакахъ возносится въ небо. Ѳома еще разъ изображенъ — на облакахъ около Богородицы, которая ему вручаетъ свой поясъ."

Въ русской иконописи, какъ сказано, удержанъ только первый моментъ событія, то есть, самое Успеніе. По особенной популярности этого праздника въ древней Руси, въ слѣдствіе распространенія по городамъ соборовъ во имя Успенія Богородицы, изъ Кіево-Печерскаго Монастыря, черезъ Ростовъ и Владиміръ, до Москвы, этотъ иконописный сюжетъ былъ коротко знакомъ нашимъ предкамъ. Потому въ моемъ краткомъ подлинникѣ, подъ 15 Августа, сказано только: „Успеніе Пречистыя Богородицы и Приснодѣвы Маріи: всѣ православные Христіане подобіе знаютъ."

Въ исторіи нашихъ церковныхъ преданій знаменита икона Успенія Богородицы, перенесенная во второй половинѣ XI в. въ Кіево-Печерской храмъ Успенія греческими мастерами изъ Цареграда. Она изображаетъ событіе въ малосложномъ видѣ. Между двумя зданіями, какъ бы на открытомъ воздухѣ, на одрѣ лежитъ усопшая Богородица. Позади одра стоитъ Спаситель съ спеленутою Ея Душею. По сторонамъ Спасителя парятъ въ воздухѣ по Ангелу, съ пеленами въ рукахъ, какъ бы для того, чтобы принятъ Душу Богородицы. Въ головахъ одра стоятъ пять фигуръ, а передъ ними Апостолъ Петръ съ кадиломъ; въ ногахъ тоже пятеро, изъ которыхъ впереди Апостолъ Павелъ. Позади одра еще фигура, приклоняющаяся къ Богородицѣ. Жидовина съ подробностями извѣстнаго чуда — еще нѣтъ; потому что это чудо относится собственно къ другому эпизоду событія, и только въ послѣдствіи было присовокуплено къ этому иконописному сюжету.

(*) Напр. картина Филиппо Липпи въ Академіи Художествъ во Флоренціи, XV в.

(**) Напр. Беато Анджелико во Флорентійской Галлереѣ Uffizi.

Насколько греческій подлинникъ удаляется отъ этого древнѣйшаго изображенія, настолько къ нему близокъ подлинникъ русскій по древнѣйшей краткой редакціи, по которой также отсутствуетъ Жидовинъ, Петръ стоитъ въ головахъ одра, а Павелъ въ ногахъ, а не наоборотъ, какъ въ греческомъ; и наконецъ событіе совершается не внутри зданія, а наружѣ, между двумя храминами. Вотъ описаніе этого сюжета по приводимой уже не разъ рукописи Большаковской: „Надъ Спасомъ Херувимъ огненъ. Спасъ держитъ Душу Пречистыя Богородицы, бѣлу. Пречистая лежитъ на одрѣ, руки къ сердцу. Съ правой стороны стоитъ святитель сѣдъ, аки Власій; въ рукѣ книга, а съ лѣвой святитель сѣдъ, борода долгая, въ рукѣ тоже книга; а за нимъ двѣ вдовы жены плачутся. У главы Пречистой Апостолъ Петръ съ кадиломъ, а за нимъ пять Апостоловъ. Въ подножіи стоитъ Павелъ, наклонился мало; а за нимъ пять Апостоловъ, по сторону палата, вохра съ бѣлиломъ; по другую сторону палата, празелень. Ограды мало видѣти, вохра съ бѣлиломъ“. И такъ, древнѣйшій переводъ Успенія въ нашихъ подлинникахъ, за немногими отклоненьями, ведетъ свое начало отъ древней греческой иконы Кіево-Печерскаго монастыря. Существенное различіе между переводомъ подлинника и этою иконою состоитъ въ томъ, что на иконѣ по сторонамъ Христа по Ангелу съ пеленами въ рукахъ, а по переводу подлинника одинъ только Херувимъ надъ главою Христа. По первой редакціи предполагается, что Душу Богородицы примутъ на пелены Ангелы и вознесутъ на Небо, какъ дѣйствительно и встрѣчается иногда такое изображеніе въ раннихъ памятникахъ Византійскаго и западнаго искуства. По второй редакціи возноситъ Душу Богородицы самъ Спаситель.

Самый подробный и наиболѣе развитой переводъ этого сюжета описывается слѣдующимъ образомъ, по одному изъ моихъ подлинниковъ: „Богородица на одрѣ лежитъ на подушкѣ: подушка киноварь, а одръ по концамъ круглый, подъ головою шире; постлано бѣло; около одра обвѣска, санкирь красенъ. За одромъ стоитъ Спасъ, а зритъ на лице Богородицы; обѣими руками въ ризѣ держитъ Богородичну Душу; а Душа въ бѣлыхъ ризахъ, аки младенецъ, обвита. Около Спаса облакъ, киноварь; Херувимъ съ простертыми крыльями, по обѣимъ сторонамъ огненный. У Богородицы противъ одра въ ногахъ стоитъ Апостолъ Павелъ, преклоненъ, русъ, плѣшивъ, борода, какъ у Предтечи. Руки держитъ въ ризѣ, а съ рукъ риза пошла торокомъ. Риза багоръ, исподъ лазорь. Стоитъ весьма трепетно и зритъ на Богородицу. Передъ Павломъ стоитъ Евангелистъ Маркъ, изъ за одра по плеча видѣть мало. Надсѣдъ, борода и волосы, какъ у Іоакима Богоотца. Рукъ не видѣть изъ за одра. Наклонился къ одру и зритъ на Апостола Павла. Риза празелень, исподъ киноварь съ бѣлиломъ. Передъ нимъ стоитъ Іоаннъ Богословъ. Сѣдъ, плѣшивъ; борода и волосы, какъ пишутъ. Наклонился къ одру, мало брадою не досталъ до одра; зритъ на Богородицу. Правая рука у лица его. Риза празелень темна. А межъ Маркомъ и Павломъ Апостоломъ, повыше ихъ, стоитъ Симеонъ Апостолъ. Надсѣдъ, плѣшивъ. Единъ вершокъ главы видѣть. Риза киноварь съ бѣлиломъ, исподъ лазорь. За Павломъ Апостоломъ стоитъ Филиппъ Апостолъ, младъ; наклонился къ одру, зритъ. Рукою правою лицо свое держитъ, а лѣвая у шеи. Риза лазорь. Повыше Филиппа, надъ Павломъ, Андрей Апостолъ: сѣдъ, власы съ ушей космочками; борода, какъ у Іоанна Богослова. Едина глава видѣть. За Апостолами два святилеля стоятъ, выше ихъ по плеча видѣть. Съ края Ероѳей Аѳинскій, сѣдъ, брада и власы, аки у Власія, на концы остра, во амофорѣ, ризы крещаты, черны въ кругахъ. Подлѣ его книга. Ко Спасу стоитъ Тимоѳей Ефесскій, русъ, брада и власы аки у Іоанна Златоустаго; ризы крещаты, черлень, въ амофорѣ; въ рукахъ книга; а возлѣ его стоитъ Ангелъ въ облацѣ съ лампадой, а въ лампадѣ свѣща горитъ. Ангелъ стоитъ надъ головою Іоанна Богослова, выше святителевыхъ главъ. А за святителями стоятъ жены, предъ полатою; выше Апостолъ главы ихъ. Съ края: риза лазорь, рукою правою держитъ за лице свое, а лѣвая въ ризѣ; отъ святителей изъ за нея, лицемъ къ ней обратилась, риза киноварь. Полата вохра съ бѣлиломъ, застѣнокъ вохра, съ празеленью темна дичь. Изъ полаты двери къ женамъ. Въ головахъ у Богородицы стоитъ Петръ Апостолъ, сѣдъ; лѣвая рука у лица его, а въ правой кадило; ризы—верхъ вохра, исподъ лазорь. За Петромъ съ края Ѳома Апостолъ, младъ. Петръ къ Богородицѣ наклонился, и Ѳома наклонился же, лѣвою рукою съ ризою за лице держитъ, а правая молебна, персты вверхъ. На немъ риза киноварь, исподъ лазорь. А межъ ними видѣть Іаковъ Алѳеовъ, русъ, брада долѣ, какъ у Космы, рукою лѣвою за лице держитъ, а права молебна къ Богородицѣ; верхъ ризы празелень темна, исподъ багоръ. А межъ Ѳомою и Іаковомъ повыше ихъ

Варѳоломей, надсѣдъ, брада аки у Іоакима Богоотца. А за нимъ Матѳей Апостолъ, сѣдъ; а за Матѳеемъ Лука, единъ верхъ главы видѣть. А повыше Апостоловъ два святителя. Съ края отъ полаты Іаковъ братъ Божій, сѣдъ, плѣшивъ, брада подолѣ Василія Кесарійскаго, а къ концу поуже и поизвилась. Діонисій Ареопагитъ, сѣдъ, кудреватъ, брада аки у Іоанна Богослова, погуще, а къ концу плотна; риза — кресты. Полата вохра съ бѣлиломъ, застѣнокъ празелень темна. Повыше святителевыхъ главъ во облацѣ Ангелъ съ лампадомъ. А пониже одра Ангелъ Господень у Жидовина руку отсѣкъ. На Ангелѣ риза киноварь, подпоясанъ по средней ризѣ, а средняя празелень, исподъ вохра; ногавицы багоръ красенъ. Жидовинъ образомъ аки Логинъ сотникъ, и брада, и власы; на головѣ платъ бѣлъ; риза киноварь, исподъ лазорь. А всѣ Апостолы и святители въ вѣнцахъ".

Наконецъ этотъ многоличный переводъ осложнился изображеніемъ Апостоловъ, стекающихся къ Успенію Богородицы на облакахъ.

Изъ разсмотрѣнія этой параллели между иконографіею Восточною и Западною извлекаются, на основаніи историческихъ данныхъ, слѣдующіе выводы:

1) Все, чѣмъ существенно отличается иконографія Восточная отъ Западной, опредѣляется различіемъ между Церковью Восточною и Католическою.

2) Католическое церковное искусство, пошедшее отъ разнообразія неустановившихся въ опредѣленную норму иконографическихъ сюжетовъ первыхъ вѣковъ Христіанства (до IV в.), и во всемъ послѣдующемъ своемъ развитіи предлагаетъ бо́льшую свободу въ видоизмѣненіи этихъ сюжетовъ, потворствуя античнымъ преданьямъ и произволу художественнаго творчества. Напротивъ того, искусство Восточное, въ эпоху иконоборства очистивъ себя отъ примѣси языческой, и выработавъ церковную норму въ типическихъ сюжетахъ, стремится къ однообразному ихъ представленію, охраняя икону отъ личнаго произвола художественной фантазіи.

3) Смѣшеніе свѣтскаго начала съ церковнымъ въ догматахъ и въ историческомъ развитіи Католичества отразилось такимъ же смѣшеніемъ обоихъ этихъ началъ и въ церковномъ искусствѣ Западномъ, которое постоянно допускало постороннюю свѣтскую примѣсь въ сюжеты иконографическіе. Напротивъ того Церковь Восточная, строго отдѣляя церковное отъ свѣтскаго, стремилась предохранить и иконопись отъ вторженія въ нее лишнихъ элементовъ свѣтскихъ.

4) Чѣмъ древнѣе искусство католическое, тѣмъ согласнѣе его сюжеты съ восточными, въ слѣдствіе установленія опредѣлявшейся нормы иконописнаго цикла, въ періодъ мозаическій (отъ IV до XII в.). Но потомъ, съ XII в. искусство католическое болѣе и болѣе отдѣляется отъ восточнаго, развивая свойственные католичеству элементы свѣтскіе и античные.

5) Искусство церковное протестантское не имѣетъ смысла. Не будучи поддерживаемо догматами церкви и вѣрованьемъ, оно превращается въ праздную игру фантазіи.

6) Католичество же, своимъ потворствомъ художественности, низвело икону до картины, имѣющей интересъ не столько религіозный, сколько артистическій, то въ затѣйливой композиціи, какъ въ Страшномъ судѣ Микель-Анджело, то въ ландшафтѣ и свѣто-тѣни, какъ въ Рождествѣ Корреджіо (въ такъ называемой *Ночи*), то въ драматической сценѣ, какъ въ Тайной Вечери Леонардо-да-Винчи, и т. п. Напротивъ того, восточное искусство, коснѣя при своихъ начаткахъ, отсталое въ отношеніе художественномъ, сохранило доселѣ во всей неприкосновенности религіозное значеніе иконы.

И такъ, въ настоящее время между церковнымъ искусствомъ Русскимъ и Западнымъ нѣтъ и и не можетъ быть ничего общаго. Чтобы согласить успѣхи цивилизаціи съ національною самостоятельностью, искусство въ нашемъ отечествѣ свѣтское можетъ идти по слѣдамъ Западнаго; что же касается до искусства церковнаго, и преимущественно до иконописи, то напрасно будетъ русскій художникъ искать себѣ вдохновенія и руководства тамъ, гдѣ давно уже вдохновеніе изсякло, а руководство и всегда прежде было шаткое и обманчивое. Живопись свѣтская—одна для всего образованнаго міра;

живопись церковная согласуется съ преданьями, вѣрованьями и убѣжденьями народныхъ массъ: она по преимуществу живопись національная. Отказываться отъ мысли о необходимости поддерживать и усовершенствовать нашу иконопись—значило бы посягать на самые существенные элементы русской народности; не способствовать въ нашемъ отечествѣ успѣхамъ живописи свѣтской—значило бы отказать искусству въ возможности идти въ уровень съ идеями цивилизаціи. Но по самому существу своему та и другая область искусства не должны быть между собою смѣшиваемы. Русскій художникъ можетъ съ успѣхомъ подражать Деларошу или Каульбаху въ живописи исторической; но съ этими же руководителями — въ живописи церковной рискуетъ онъ впасть въ разслабленность и безсмысліе, какъ результатъ охлажденія религіознаго вдохновенія на Западѣ, и стать въ смѣшное противорѣчіе съ преданьями и религіозными убѣжденьями своего отечества. Единственное средство спасти русскую церковную живопись отъ всего пошлаго, безсмысленнаго, разслабленнаго и смѣшнаго—это основательное изученіе русской иконописи въ ея лучшихъ источникахъ (*).

(*) Относительно хронологическаго обозначенія нѣкоторыхъ изъ приводимыхъ авторомъ памятниковъ могутъ быть разногласія; потому что хронологія церковнаго искусства далеко еще не успѣла опредѣлиться въ окончательной точности. Мозаики въ разныя времена возобновлялись и передѣлывались, и потому представляютъ смѣсь древности съ подновленіями. Иныя миніатюры по времени не соотвѣтствуютъ тексту, какъ напримѣръ, въ Лобковской Псалтыри. Если памятникъ не отмѣченъ годомъ, или если онъ не содержитъ какихъ-либо точныхъ указаній на эпоху своего происхожденія; то въ хронологическомъ его опредѣленіи болѣе или менѣе оказывается шаткость личнаго взгляда. Авторъ относитъ Туринскія миніатюры малыхъ Пророковъ къ VI в., а самая рукопись въ старомъ каталогѣ приписывается IX вѣку (Codices Manuscr. Bibl. Regii Taurinensis, изд. Jos. Pasinus, Ant. Rivautella et Fr. Berta. Taurini. 1749. I, 74—75). Луврскій рельефъ съ Мироносицами у гроба Господня, по автору этой статьи, IX в., по Лабарту--конца X-го (Histoire des arts industriels. Paris. 1864. I, 82). Еще менѣе опредѣлена хронологія русскаго церковнаго искусства. Впрочемъ, нѣкоторыя неточности хронологическія, неизбѣжныя по состоянію самой науки, не вредятъ общей мысли автора, по которой приписывается особенная важность не столько древности того или другаго памятника, сколько древнѣйшимъ слѣдамъ иконописнаго преданія, сохранившимся именно въ памятникахъ позднѣйшихъ. *Прим. Редак.*

ОБЪ ОСНОВНЫХЪ НАЧАЛАХЪ БОГОСЛУЖЕБНАГО ПѢНІЯ

ПРАВОСЛАВНОЙ ГРЕКОРОССІЙСКОЙ

ЦЕРКВИ.

СТАТЬЯ Д. В. РАЗУМОВСКАГО.

ОБЪ ОСНОВНЫХЪ НАЧАЛАХЪ БОГОСЛУЖЕБНАГО ПѢНІЯ

ПРАВОСЛАВНОЙ ГРЕКОРОССІЙСКОЙ

ЦЕРКВИ.

Основныя начала богослужебнаго пѣнія православной грекороссійской церкви довольно ясно и опредѣленно изложены въ *азбукѣ начальнаго ученія простаго нотнаго пѣнія, содержащагося на цефаутномъ ключѣ*. Это—небольшая брошюра, издаваемая съ 1772 года по благословенію св. правительствующаго Сѵнода

Простымъ пѣніемъ въ 18 вѣкѣ русскіе пѣвцы называли такое пѣніе, которое имѣло ноты только для одного основнаго голоса, написано было въ чисто діатонической гаммѣ, безъ симметрическаго ритма и такта, съ сохраненіемъ характеристики *гласа*, основнаго закона для церковнаго пѣнія. Однимъ словомъ: простымъ пѣніемъ назывался видъ пѣнія, издревле принятый и весьма употребительный въ православной русской церкви. Понятіе о простомъ пѣніи вошло въ музыкальную номенклатуру русскихъ церковныхъ пѣвцовъ нераньше первой половины XVII в., когда Россія познакомилась съ пѣніемъ сложнымъ или партеснымъ. Названіе древняго мелодическаго пѣнія простымъ оказывалось вполнѣ цѣлесообразнымъ: оно отличало древнее пѣніе отъ пѣнія новаго, сложнаго, изысканнаго, партеснаго.

Исполненіе простаго богослужебнаго пѣнія совершалось, какъ и доселѣ нерѣдко совершается въ православной церкви, *или* однимъ голосомъ *или* многими голосами вмѣстѣ. Въ послѣднемъ случаѣ голоса, сопровождающіе основный голосъ простаго пѣнія, поставлены въ необходимость *или* пѣть тѣже самыя ноты, какія написаны для главнаго, основнаго, голоса, т. е. пѣть съ нимъ въ унисонъ, *или*, на основаніи врожденной каждому способности сознавать гармоническіе законы, то есть составлять правильныя *совершенныя созвучія* (reiner Dreyklang, accord parfait), приспособляться къ главному голосу, болѣе или менѣе удачно, смотря по развитію этой способности въ каждомъ поющемъ на клиросѣ. Напротивъ въ партесномъ пѣніи ноты пишутся нетолько для основнаго голоса, но и для каждаго изъ прочихъ голосовъ, сопровождающихъ основный голосъ и вмѣстѣ съ нимъ составляющихъ болѣе или менѣе многоголосный хоръ. Поэтому въ партесномъ пѣніи каждый голосъ, при исполненіи пѣнія, всегда остается несвободнымъ въ своемъ движеніи или ходѣ, слѣдуетъ не врожденной способности *совершенныхъ созвучій*, а подчиняется заранѣе разсчитаннымъ аккордамъ и слыветъ тѣмъ искуснѣе и совершеннѣе, чѣмъ искуственнѣе и изысканнѣе исполняетъ ноты, написанныя для него *уставщикомъ*, *регентомъ* или *капельмейстеромъ*.

Всѣ нотныя богослужебныя книги православной грекороссійской церкви, изданныя по благословенію св. правительствующаго сѵнода, какъ то: ирмологій, октоихъ, пространный обиходъ и праздники, содержатъ въ себѣ ноты только для одного голоса, т. е. пѣніе простое. Для приготовленія къ точному исполненію по этимъ книгамъ, равно какъ и для основательнаго уразумѣнія самыхъ свойствъ простаго богослужебнаго пѣнія единственнымъ печатнымъ руководствомъ около цѣлаго столѣтія служила и доселѣ служитъ — „Азбука простаго нотнаго пѣнія содержащагося на цефаутномъ ключѣ“.

I. ИСТОРІЯ СОСТАВЛЕНІЯ НОТНОЙ АЗБУКИ ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ.

Въ началѣ второй половины 18 вѣка между пѣвцами русской церкви сильно развилось желаніе напечатать нотнолинейныя книги богослужебнаго пѣнія. Осуществленіе этого желанія, не смотря на нѣкоторыя препятствія и замедленія, неизбѣжныя при исполненіи новаго предпріятія, оказывалось несомнѣннымъ. Главными участниками въ этомъ дѣлѣ были—въ Петербургѣ придворный пѣвчій, басистъ, Гавріилъ Матвѣевичъ Головня, а въ Москвѣ надзиратель надъ художественною частію въ Московской сѵнодальной типографіи Степанъ Ивановичъ Бышковской.

Оба эти лица, занимающія важную степень въ исторіи богослужебнаго пѣнія русской церкви, видѣли, что нотнолинейныя книги церковнаго пѣнія составляютъ, своего рода, мелодическую рѣчь, и что напечатаніе одной рѣчи, безъ азбуки, необходимой для чтенія рѣчи, составляетъ дѣло неполное, неудовлетворительное „для общенародной пользы“. Потому Головня и Бышковской рѣшились съ трудомъ и хлопотами о напечатаніи нотнолинейныхъ книгъ церковнаго пѣнія соединить новый трудъ — составленіе надлежащаго руководства для чтенія и пониманія нотныхъ книгъ.

Въ началѣ 1767 г. Головня представилъ св. сѵноду, вмѣстѣ съ нотнолинейнымъ ирмологомъ, «*краткое показаніе партесныхъ нотъ начатковъ всякаго голоса для лучшаго понятія младолѣтныхъ отроковъ.*» — *Показаніе*, какъ произведеніе чисто спеціальное по своему предмету и назначенію, разсматривалось Московскими сѵнодальнаго дома пѣвцами и въ томъ же году, 16 Ноября, возвращено Головнѣ „на исправленіе“.

Имѣлъ ли Бышковской какое-либо свѣдѣніе о новомъ предпріятіи Головни и послѣдствіяхъ его—незнаемъ; но черезъ годъ по окончаніи дѣла Головни въ Москвѣ, Бышковской 15 Октября 1768 г. представилъ своему ближайшему начальству «*нотную съ краткими примѣрами грамматику*»,—удостовѣряя начальство въ пользѣ напечатанія грамматики изложеніемъ разныхъ коммерческихъ соображеній. Контора Московской Сѵнодальной типографіи не рѣшилась однакоже ходатайствовать о напечатаніи грамматики, почитая себя не въ правѣ заниматься разсмотрѣніемъ и опредѣленіемъ научныхъ достоинствъ ея, и потому въ непродолжительномъ времени возвратила автору произведеніе его (*).

Несмотря на первый неуспѣхъ въ своихъ предпріятіяхъ, Головня и Бышковской не ослабѣли въ своей дѣятельности. Когда дѣло о печатаніи нотнолинейныхъ богослужебныхъ книгъ окончательно было рѣшено св. Сѵнодомъ и въ Москвѣ уже началось самое печатаніе ихъ, Головня и Бышковской почти одновременно (въ Апрѣлѣ 1771 г.) возобновили ходатайство о составленныхъ ими руководствахъ къ изученію нотнолинейнаго богослужебнаго пѣнія.

Головня представилъ свой трудъ въ св. Сѵнодъ. Въ представленіи своемъ Головня говорилъ: „что по благословенію св. Правительствующаго Сѵнода нотное пѣніе въ московской типографіи печа„тается, которому усердствуя онъ, Головня въ общую пользу сочинилъ, ко изъясненію тѣхъ нотъ, „*нотнаго пѣнія азбуки и къ партесному пѣнію начатки*, дабы обучающемуся юношеству вразуми„тельнѣе было узнавать тѣхъ нотъ имена, чрезъ что въ голосѣ понятное основаніе приходитъ и для „того, приложа оныя нотныя азбуки, просилъ св. Сѵнодъ, чтобы напечатать ихъ казеннымъ коштомъ „и къ тѣмъ церковнаго нотнаго пѣнія книгамъ пріобщить для общенародныя пользы“.

Азбуки Головни составляли небольшую рукопись въ семь четвертей обыкновеннаго письменнаго листа. Начало азбукъ читается такъ: *предъувѣдомленіе о ірмологіи, содержащемъ въ себѣ церковное пѣніе на голосъ алта простаго*. Въ составѣ азбукъ, кромѣ немногихъ строкъ текста, находилось семь

(*) 18 Дек. 1768 г. Контора Моск. Сѵн. Типографіи постановила: „такъ какъ указомъ св. Сѵнода повелѣно „разсмотрѣніе учинить только что до Ирмолога и Обихода церковнаго принадлежитъ: то за тѣмъ *объ оной грамма„тикѣ* въ разсужденіе типографской конторѣ входить не слѣдуетъ и потому возвратить ее составителю“. Прав. Обозрѣн. 1864 г. № 6. стат. П. А. Безсонова: о судьбѣ нотныхъ печатныхъ книгъ.

сольмизацій: „семизація (чит. сольмизація) простаго алта“, — „семизація алтъ крижакъ“, — „семизація дышкантъ крижакъ“, — „семизація дышкантъ простой“, — „семизація теноръ“, — „семизація басъ простой, то есть дуралный“ (нынѣ дýр-ный, или мажорный), — „семизація басъ крижакъ“. За сольмизаціями слѣдуетъ еще — „всѣхъ голосовъ краткое показаніе ключей“, и наконецъ „пропорцій примѣръ, какіе въ концертахъ бываютъ“, или, какъ выражается Головня въ своемъ предъувѣдомленіи, „семизаціи краткіе споказаніемъ такта и павзовъ“ (*). Начертаніе линейныхъ нотъ въ азбукахъ совершенно сходно съ начертаніемъ ихъ въ печатныхъ богослужебныхъ нотныхъ книгахъ. Каждая нота во всѣхъ сольмизаціяхъ обозначена или одними звуковыми буквами латинскаго алфавита, или односложными и многосложными, такъ называемыми, гвидоновскими названіями звуковъ. Въ правописаніи словъ текста сохранился ихъ малороссійскій выговоръ (*любопитный*, *дуральній*, *нызв*, *нызжній*, *ламаними*).

Вскорѣ послѣ представленія азбукъ Головни послѣдовало разрѣшеніе напечатать ихъ (**). Разрѣшеніе впрочемъ было не безусловное; печатаніе азбукъ Головни слѣдовало начать послѣ того, какъ онѣ будутъ „разсмотрѣны и, естьли въ чемъ слѣдовать будетъ, поправлены“ московскими сѵнодальными ѵподіаконами „спевчими“. Азбуки „для разсмотрѣнія принялъ сѵнодальный ѵподіаконъ Сергій Максимовъ“ (18 Мая 1771 г.). Въ разсмотрѣніи азбукъ принимали дѣятельное участіе сѵнодальный же ѵподіаконъ Иванъ Никитинъ и первый статьи (станицы) пѣвчіе Иванъ Тимоѳеевъ и Андрей Поповъ. Они пришли къ убѣжденію, что „сочиненныя придворнымъ пѣвчимъ Гаврилою Головнею для юно„шества нотнаго пѣнія азбуки, хотя *къ печатанію годны*, но къ печатаемому въ Московской типог„рафіи нотному церковному пѣнію совсѣмъ не принадлежатъ, а нужны они имѣютъ быть единственно „*для партеснаго*, а *не простаго* пѣнія“. Это обстоятельство призвало сѵнодальныхъ пѣвцовъ къ собственному труду: они „къ изъясненію печатаемыхъ въ московской тѵпографіи нотныхъ книгъ написали „для малолѣтныхъ дѣтей особливую простаго нотнаго пѣнія азбуку, безъ которой обойтиться невоз„можно“ (23 Іюля 1771 г.).

Въ новой азбукѣ, составленной сѵнодальными пѣвцами, содержатся *гаммы* и *упражненія*. Здѣсь находятся *гаммы* для цѣлыхъ нотъ или, такъ называемыхъ въ азбукѣ, „тактовъ“, — для бѣлыхъ нотъ или „полтактовъ по двѣ въ тактъ)“, — для черныхъ нотъ или чварокъ (по четыре въ тактъ)“, —для бѣлыхъ нотъ съ точками (***),—для черныхъ нотъ съ точками (****),—*упражненія* къ третьей нотѣ въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ, — къ четвертой нотѣ въ тѣхъ же порядкахъ, — въ переходахъ къ терціи вверхъ и внизъ, — къ квартѣ вверхъ и внизъ, и наконецъ четыре неполныя гаммы отъ *утв* до *ля*. Своему сочиненію синодальные пѣвцы дали заглавіе: *азбука начальнаго ученія простаго нотнаго пѣнія на цефаутномъ ключѣ*.

Такъ явилось два руководства къ изученію нотно-линейнаго богослужебнаго пѣнія православной русской церкви: азбуки Головни и азбука начальнаго ученія простаго пѣнія! Естественно могло возникнуть, какъ и дѣйствительно возникло, недоумѣніе: „обе ль означенныя азбуки соблаговолено будетъ напечатать, или изъ нихъ одну и которую именно“, — ту ли, которую уже опредѣлено печатать, т. е. азбуку Головни, или ту, *безъ которой обойтиться невозможно* т. е. азбуку сѵнодальныхъ пѣвцовъ? Такимъ образомъ обѣ азбуки, за скрѣпою и подписью сѵнодальныхъ ѵподіаконовъ и пѣвчихъ, отправлены въ Петербургъ 13 Авг. 1771 г.

Между тѣмъ въ концѣ Іюня, почти за два мѣсяца до отправленія нотныхъ азбукъ изъ Москвы, въ св. Сѵнодъ поступило новое руководство „искусно и справедливо пѣть и живо изъяснять соотвѣтствующій матеріи голосъ“. То была *нотная съ краткими примѣрами грамматика* Бышковскаго. Выше замѣчено, что Бышковскій почти въ одно время съ Головнею возобновилъ ходатайство о напечатаніи своей грамматики. Разность въ судьбѣ того и другаго труда состояла единственно во второстепенныхъ обстоятельствахъ. Головня ходатайствовалъ о своемъ трудѣ въ Петербургѣ, а Бышков-

---

(*) Здѣсь пропорція въ шесть четвертей названа *пѣканда*.

(**) 10 Мая 1771 г.

(***) Въ азбукѣ объясняется: „подлѣ полтакта (бѣлой ноты) точка или пунктикъ за чварку“ (черную ноту).

(****) Также замѣчено: „подлѣ чварки (черной ноты) пунктикъ за ламаную“ т. е. за восьмую часть цѣлой ноты. Восьмая часть цѣлой ноты называлась ламаною, по способу изображенія ея въ церковныхъ нотахъ: ⅂

скій началъ свое дѣло въ Москвѣ, въ Конторѣ сѵнодальной типографіи. Въ представленіи своемъ Бышковскій говорилъ, что печатаніе нотнолинейныхъ книгъ церковнаго пѣнія признано полезнымъ обществу и „по силѣ насланныхъ указовъ" св. Сѵнода, приводится въ исполненіе,—что этими указами „незаграждается путь" представлять обо всемъ, относящемся къ пользѣ „обществу и интересу" и что поэтому мысль о напечатаніи нотной грамматики безъ особеннаго затрудненія можетъ быть приведена въ исполненіе. При этомъ Бышковскій просилъ типографскую контору, „не соблаговолитъ ли она по крайней мѣрѣ нынѣ объ означенной нотной грамматикѣ приступить къ принадлежательному по представленнымъ репортамъ разсужденію, и, съ каковымъ заблагоразсудится, о печатаніи мнѣніемъ представить на благоразсмотрѣніе и апробацію" высшему начальству.

Нотная грамматика Бышковскаго, по объему своему, очень незначительна, въ четыре листа обыкновенной писчей бумаги. Все содержаніе грамматики, послѣ краткаго „предъувѣдомленія" расположено въ двухъ частяхъ. Въ *первой*, самой обширной, *части* грамматики излагаются правила, относящіяся „не только до партеснаго, и до простаго пѣнія, и общія имъ обоимъ". Здѣсь помѣщены—„истолкованіе нѣкоторыхъ словъ и знаковъ" (составляющихъ, разумѣется, пѣвческую номенклатуру), „нужнѣйшія изъясненія, въ которыхъ состоитъ познаніе букварей, представляющихъ названіе нотъ въ разныхъ „мѣстахъ и случаяхъ, равнымъ образомъ и ключей, показывающихъ различіе голосовъ", „азбука, надлежащая до качества и количества нотъ, гдѣ не токмо ихъ названія, но и мѣра протяженія показывается",—„задачи веселаго" (чит. дурнаго или мажорнаго лада) „печальнаго" пѣнія (чит. мольнаго или минорнаго лада) — и наконецъ „десять букварей (разумѣется, нотныхъ), чтобы обстоятельнѣе знать, „сколько можетъ при ключе быть бемоловъ и діезисовъ". *Вторая часть* нотной грамматики изложена на одномъ, послѣднемъ, полулистѣ обыкновенной писчей бумаги и содержитъ въ себѣ нѣкоторыя свѣдѣнія о *нотѣ за сигмою*, о *павзахъ* и о *пропорціяхъ* (разумѣется, употребляемыхъ въ пѣніи и музыкѣ вообще).

Контора Московской сѵнодальной типографіи не разсматривала научныхъ достоинствъ нотной грамматики и 17 іюня 1771 г. опредѣлила, что „оной грамматики нынѣ, для обученія малыхъ дѣтей и показанія чрезъ то въ голосѣ и въ знаніи чварокъ, и тактъ, и протчаго, напечатать для народной пользы и казеннаго интереса десять заводовъ *слѣдуетъ непремѣнно*". Нотная грамматика по сему случаю послана въ С.-Петербургъ, и здѣсь осталась безъ всякаго движенія (*) по той простой причинѣ, что уже въ началѣ мая послѣдовало распоряженіе о печатаніи азбукъ Головни, и въ изданіи двухъ равнокачественныхъ руководствъ неоказывалось особенной нужды. Кромѣ того нотная грамматика и потому особенно немогла обращать вниманіе, что она не имѣла за собою достоинствъ сочиненія разсмотрѣннаго знатоками, и слѣд. неудовлетворяла тогдашнимъ понятіямъ о законности дѣлопроизводства и, какъ явленіе позднее, только усложняла и замедляла спѣшное окончаніе полезнаго дѣла. Печатаніе нотныхъ книгъ богослужебнаго пѣнія быстро въ то время приближалось къ своему концу.

Присланныя изъ Москвы азбуки заключали въ себѣ всевозможныя въ то время совершенства въ научномъ смыслѣ и соотвѣтствовали своему назначенію. Азбуки Головни, по разсмотрѣніи ихъ знатоками церковнаго пѣнія, оказались „*къ печатанію годными*", и притомъ были сочиненіемъ, одобреннымъ къ печатанію и продажѣ. Азбука простаго пѣнія, составленная Московскими пѣвцами сѵнодальнаго дома, какъ плодъ ихъ практическихъ свѣдѣній въ церковномъ пѣніи, отличалась необходимою краткостію и немалою простотою въ своемъ построеніи. Посему „обѣ азбуки признаны россійскому юношеству, обучающемуся нотнаго пѣнія, полезными", и назначены къ печати и продажѣ (**). Ориги-

(*) Подлинная копія этой грамматики, съ собственноручными поправками и подписью сочинителя, хранится нынѣ въ архивѣ Московской сѵнодальной типографіи. Подпись на копіи, по листамъ, слѣдующая: „Московской типографіи надзиратель консисторской секретарь Степанъ Бышковской". Нынѣ значеніе этой грамматики—более археологическое. Она сообщаетъ достаточныя понятія о музыкальныхъ свѣдѣніяхъ, господствовавшихъ въ Россіи во второй половинѣ 18 вѣка и можетъ служить нѣкоторымъ пособіемъ къ чтенію партесныхъ русскихъ произведеній, писанныхъ въ это время.

(**) Св. Сѵнодъ 26 Марта 1772 г. постановилъ: „обѣ оныя азбуки въ Московской типографіи, въ силу прежде посланнаго изъ св. Сѵнода указа, напечатать, чего для и отослать ихъ обратно въ Московскую св. Сѵнода контору при указѣ, которыя при семъ и посылаются, и Московской св. Сѵнода конторѣ учинить о томъ *по прежде посланному и сему* Ея Императорскаго Величества *указомъ*".

налы той и другой азбуки, кромѣ извѣстныхъ уже намъ подписей, скрѣплены были еще по листамъ подписью двухъ секретарей (*) и явились въ Московской сунодальной типографіи 27 Апрѣля 1772 г., когда печатаніе двухъ нотнолинейныхъ книгъ, Октоиха и Праздниковъ, совершенно окончилось.

Къ напечатанію партесной азбуки, составленной Головнею, нельзя было приступить вскорѣ по полученіи ея. Типографія не имѣла готовыхъ партесныхъ знаковъ. Дѣятельно занялись устраненіемъ препятствій къ печатанію, въ надлежащее время не предъусмотрѣнныхъ: но успѣхъ не оправдалъ ожиданій. Чрезъ полтора года снова рѣшились приступить къ печатанію партесной азбуки Головни, встрѣтились съ тѣми же затрудненіями, и—партесная азбука осталась не напечатанною доселѣ.

Печатаніе нотной азбуки на цефаутномъ ключѣ, составленной сунодальными пѣвцами, началось вскорѣ по окончаніи перваго изданія всѣхъ нотнолинейныхъ книгъ богослужебнаго пѣнія, именно въ Ноябрѣ 1772 г., и продолжалось не болѣе трехъ дней (**). Первое изданіе азбуки, по внѣшнему виду своему, составляетъ брошюру въ четыре листа, или по типографскому выраженію, въ одинъ дестевой листъ, и напечатано безъ киновари, такимъ же шрифтомъ нотъ, какой находится и въ первыхъ нотныхъ книгахъ церковнаго пѣнія. По содержанію своему оно было бы вполнѣ согласно съ оригиналомъ, если бы на оборотѣ заглавнаго печатнаго листа не находилось *гармонической руки* (***). Прочія шесть изданій (****) той же азбуки ничѣмъ неразнятся отъ перваго ея изданія: даже форматъ тотъ же.

II. ТЕХНИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНІЕ НОТНОЙ АЗБУКИ ЦЕРКОВНАГО ПѢНІЯ.

Техническую часть азбуки простаго нотнаго пѣнія, содержащагося на цефаутномъ ключѣ, составляютъ *ключь*, *звукорядъ* (гамма) и *сольмизація*.

На музыкальномъ языкѣ ключемъ, въ метафорическомъ смыслѣ, называется *знакъ*, который, имѣя названіе опредѣленной ноты (напр. фа, или соль и проч.), переноситъ звукъ этой ноты на ту линію, гдѣ сей знакъ поставленъ. Опредѣленное мѣстоположеніе и названіе одной ноты, принятой за ключь, служитъ къ точному опредѣленію мѣста и названія прочихъ нотъ, помѣщенныхъ на линейной системѣ выше и ниже ключеваго знака или ключевой ноты (*****).

Въ то время, когда составлялась нотная азбука церковнаго простаго пѣнія, общее число музыкальныхъ ключей совершенно сходно было съ нынѣ принятымъ числомъ ихъ. Тогда, какъ и нынѣ, употреблялось только три ключа, именно ключь *фа*, ключь *соль* и ключь *до* или утъ. Старое мѣстоположеніе ключей на линейной системѣ было нѣсколько разнообразнѣе нынѣшняго мѣстоположенія ихъ.

Нынѣ *ключь ге или соль*, дискантовый, обыкновенно пишется на второй, снизу, линіи и показы-

---

(*) *Игнатія Калинина*, Секретаря св. Сунода и *Петра Варыпаева*, секретаря Московской св. Сунода Конторы.

(**) Нач. 6-го, а оконч. 9-го Нояб. 1772 г. въ количествѣ 4800 экз.

(***) Main harmonique. Полагаютъ, что эта рука приложена къ азбукѣ, вопреки оригиналу ея, Бышковскимъ, который, какъ надзиратель надъ художественною частію типографіи, завѣдывалъ и первымъ печатаніемъ азбуки. Это предположеніе весьма вѣроятно, потому что гармоническая рука въ томъ же самомъ видѣ находилась и въ нотной грамматикѣ Бышковскаго.

(****) Второе изданіе азбуки послѣдовало въ 1784 г., третье въ 1793, четвертое въ 1814, пятое въ 1825, шестое въ 1851, седьмое и послѣднее въ 1858 году. Объ азбукѣ начальнаго ученія простаго нотнаго пѣнія, какъ объ отдѣльномъ приложеніи къ Сокращенному нотному Обиходу, будетъ сказано особо.

(*****) Въ „краткомъ показаніи мусикійскаго пѣнія“ (ркп. М. П. Музея №90., 4°, нач. 18 в. л. 5.) говорится: „ключь именуется понеже отмыкаетъ, или даетъ знаніе къ пѣнію ноты, ибо хотя и написаны будутъ каковыя либо ноты, въ началѣ же ключа имѣти не будутъ, тогда невѣдомо, како оныя пѣти“. „Litterarum ad opus musicae assumptarum, combinationes a quibusdam claves dicuntur, *ad similitudinem clavium, quibus ostia ingressum prohibentia clauduntur et aperiuntur eisdem*, ut ingressus pateat ingredientibus. His enim similiter illis via canendi clauditur, qui sine ipsis preparant ad musicœ disciplinam. Oppositam autem viam tenentibus cantandi armonia cum eisdem aperitur“. Vid. Tractatus de musica Jeronimi de Moravia (ок. 1260 г.) in scriptorum de musica medii œvi nova serie a Gerbertina altera collecta de Coussemaker, Parisiis, 1863 an. Fascicul. 1 pag. 22.

ваетъ, что помѣщенная на этой линіи нота есть *соль*, а слѣдующая за нею, одною степенью выше, есть *ля* и т. д.; *ключь эфъ или фа*, басовый, обыкновенно пишется на четвертой, снизу, линія и показываетъ, что поставленная на ней нота называется *фа*, а слѣдующая за нею, одною степенью выше, есть *соль* и т. д.; *ключь це или утъ, иначе до*, обыкновенно пишется на первой, снизу, линіи для дискантовыхъ или сопранныхъ нотъ,— на третьей линіи для альтовыхъ нотъ,—на четвертой, снизу, линіи для теноровыхъ нотъ. Во всѣхъ этихъ случаяхъ *ключь утъ или до* показываетъ, что нота той линія, на которой онъ находится, должна называться *до* или *утъ*, а слѣдующая за нею, одною степенью выше, есть *ре* и т. д.

Во второй половинѣ 18-го вѣка только *ключь соль* находился на линейной системѣ (portée) тамъ же, гдѣ поставляется нынѣ, и имѣлъ тоже самое значеніе; написанные при этомъ ключѣ ноты назначались *для дышканта высокаго или крыжака*. Остальные же два ключа: фа и утъ, на линейной системѣ располагались различно (*). *Ключь фа* поставлялся или, какъ нынѣ, на четвертой, снизу, линіи, или на третьей линіи; въ первомъ случаѣ ноты его назначались просто для баса, а во второмъ—для *баса крыжака*, иначе *баса высокаго или, по простому названію, баса грефа* (**). *Ключь утъ или до*, изображавшійся обыкновенно черною нотою или, по современному названію, *чваркою*, кромѣ тѣхъ линій, на какихъ онъ пишется нынѣ, помѣщался еще на второй, снизу, линіи и означалъ ноту утъ или до, *для альта высокаго или крыжака*. Переставленіе одного и того же ключа на разныя мѣста нотнолинейной системы важно собственно для письма нотъ, принадлежащихъ къ области (діапазону) означеннаго ключемъ голоса, сопрано, альта и проч., потому что перестановкою ключа письмо нотъ извѣстнаго голоса удерживается въ границахъ линейной системы безъ прибавочныхъ линеекъ.

Изъ всѣхъ этихъ ключей составители нотнолинейной азбуки церковнаго простаго пѣнія избрали ключь C третьей линіи потому главнымъ образомъ, что на этомъ ключѣ написано было и уже печаталось нотное положеніе богослужебнаго пѣнія русской церкви. Азбука простаго пѣнія, какъ говорили сами составители ея, назначалась собственно „ко изъясненію печатаемыхъ въ Московской типографіи нотныхъ книгъ“. Принятый въ азбукѣ ключь названъ *цефа́утнымъ* потому, что нота третьей линіи, по современной системѣ сольмизаціи, какъ увидимъ ниже, носила сложное названіе це-фа-утъ (C-fa-ut). Техническое названіе ключа, по современнымъ понятіямъ, оказывалось особенно точнымъ. Оно незаключало бы въ себѣ этой точности, если бы составители азбуки рѣшились назвать ключь ея именемъ того голоса, какимъ слѣдовало исполнять ноты, написанные по цефаутному ключу. Одинъ и тотъ же ключь C третьей линіи, во второй половинѣ 18 в., назывался „въ партесномъ пѣніи альтъ, въ простомъ же теноръ“, (***) и потому цефаутный ключь азбуки слѣдовало назвать или альтовымъ или теноровымъ. Но ни одно изъ этихъ названій не могло соотвѣтствовать своему назначенію: первое потому, что азбука назначалась

(*) Тихонъ Макаріевскій въ своемъ *Ключѣ* (ркп. нач. 18 или исх. 17 в. Б—ки К. И. Невоструева) писалъ: „Паки о семъ разумѣй, на коликихъ чертахъ кійждо клявись (clavis, ключь) ставится, яко же обычно, *цесолфаутъ* (C) на четырехъ чертахъ ставится, первое въ дышканту отъ низу на первой, во алту на второй отъ низу и на третіей, въ тенору на четвертой. Басовый же *еффаоутъ* (F) на трехъ чертахъ ставится, на третіей отъ низу, и на четвертой, и на пятой. Дышкантовый же *есолреутъ* (G) на двухъ чертахъ, на второй и первой отъ низу“.— Въ „краткомъ показаніи мусикійскаго пѣнія (ркп. нач. 18 в. Б—ки М. П. Музея, 4°, № 90 л. 5) замѣчено о нотныхъ ключахъ: „въ мусикійскомъ пѣніи обрѣтаются токмо три ключа, настоящіе или обыкновенные, ими же и иные, которые именуются необыкновенные, поставляемы бываютъ. Первый изъ нихъ именуется F, который единому басу токмо принадлежитъ; вторый именуется C, сей ключь тенору, альтамъ низкому и высокому, также и дышканту низкому служитъ; третій именуется G, сей токмо единому дышканту высокому работаетъ“.

(**) Въ „краткомъ показаніи мусикійскаго пѣнія (ркп. Б—ки М. П. Музея № 90 л. 5.) сказано: „сей басовый „ключь именуется *ексцелентъ и гревъ*“. *Ексцелентъ*, отъ excellenter canens, *красно* или *изящно* поющій. *Гревъ*, отъ лат. gravis, низкій, есть нынѣшній *высокій басъ* или *баритонъ*. Гафорій (Mus. practica L. 3. c. II. Mediolanœ an. Dom. 1496. 4°/, изд. весьма рѣдкое принадлежитъ нашему извѣстному библіографу С. А. Соболевскому) писалъ: „Baritonans enim intelligitur pars seu processus gravior in compositione cantilenae, qui et contra-tenor gravis dicitur, a *vari* (βαρὺς), quod est grave (*v* mutata in b), quasi graviorem cantans cantilenœ partem.“

(***) См. нотную грамматику Бышковскаго.

для простаго пѣнія, и послѣднее потому, что въ надписаніи, печатаемыхъ тогда, нотныхъ богослужебныхъ книгъ не содержалось словъ: *простаго* пѣнія (*).

Основный звукорядъ въ томъ видѣ, какъ онъ представленъ въ нотнолинейной азбукѣ богослужебнаго пѣнія русской церкви, состоитъ въ слѣдующемъ:

Звуки:	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol$_1$	La$_1$	si bem.
	G	A	B	C	D	E	F	g	a	b
интервалы (**) между звуками:	1	1	$^1/_2$	1	1	$^1/_2$	1	1	$^1/_2$	

Въ этомъ звукорядѣ прежде всего обращаетъ на себя вниманіе *пространство* звукоряда. Вопросъ здѣсь состоитъ въ томъ, необходимо ли продолженіе звукоряда вверхъ и внизъ, на сколько необходимо и на сколько сообразно съ практикою богослужебнаго пѣнія?

Движеніе звукоряда церковной азбуки внизъ отъ sol не можетъ быть допущено. Это движеніе для обыкновенныхъ хорныхъ голосовъ большею частію не удобоисполнимо на практикѣ; ключь церковной азбуки указываетъ на это съ совершенною точностію. Далѣе, весь составъ нотныхъ книгъ знаменнаго роспѣва, въ безлинейномъ и линейномъ нотоположеніи, никогда не заключалъ и незаключаетъ въ себѣ звуковъ ниже нижняго sol и слѣд. движеніе звукоряда внизъ составляетъ *произволъ*, на дѣлѣ совершенно излишній и въ богослужебномъ пѣніи никогда не встрѣчающійся. Нижніе звуки Fa и Mi, находящіеся въ нотнолинейныхъ книгахъ Кіевскаго роспѣва, составляютъ слишкомъ очевидное явленіе простой транспозиціи (***), явленіе притомъ крайне рѣдкое, и потому никакъ не могутъ относиться къ пространству церковнаго звукоряда и расширять его собою.

Напротивъ продолженіе церков. звукоряда азбуки вверхъ совершенно сообразно съ практикою богослужебнаго пѣнія. Но это продолженіе весьма незначительно. Въ нотныхъ книгахъ знаменнаго роспѣва выше si bem или по киноварной помѣтѣ *мыслете съ точкою* встрѣчаются только два звука: do$_1$ или по киноварной помѣтѣ *покой съ точкою*, и re$_1$ или, по киноварной помѣтѣ, *вѣди съ точкою*. Оба добавочныхъ звука явно относятся къ существу звукоряда, потому что интервалы ихъ построены въ характерѣ звукоряда. Въ самомъ дѣлѣ киноварныя помѣты при добавочныхъ звукахъ показываютъ, что отношеніе звука съ помѣтою *мыслете съ точкою* или si bem къ звуку съ помѣтою *покой съ точкою* или do$_1$ такое же, какое находится между звуками съ помѣтами *мыслете* fa и *покой* sol т. е. цѣлый интервалъ, и отношеніе звука съ киноварною помѣтою *покой съ точкою* или do$_1$ къ звуку съ помѣтою *вѣди съ точкою* или re$_1$ такое же, какое находится между звуками съ помѣтами *покой* sol и *вѣди* la т. е. также цѣлый интервалъ.

Такимъ образомъ церковный звукорядъ азбуки съ двумя добавочными верхними звуками представляетъ полное, оконченное цѣлое, столь совершенное и удовлетворительное, что дальнѣйшее продолженіе его оказывается излишнимъ, несообразнымъ съ практикою богослужебнаго пѣнія и съ основными музыкальными свойствами самаго звукоряда, а наконецъ и съ предѣлами человѣческаго (мужскаго) голоса. Основаніе такого понятія о законченности и круглотѣ церковнаго звукоряда всего яснѣе видно изъ неизмѣняемой лѣствицы (****) древнихъ греческихъ пѣвцовъ, съ которой основный церковный звукорядъ составляетъ копію, хотя не полную—по своему пространству, но точную-по своему характеру.

(*) Отсюда неслѣдуетъ однако же заключать, что самая азбука простаго нотнаго пѣнія мало соотвѣтствовала своему назначенію. Надписаніе нотныхъ печатныхъ книгъ безъ словъ: *простаго пѣнія* объясняется двоякимъ назначеніемъ этихъ книгъ: онѣ, кромѣ простаго пѣнія, служили одною изъ партій въ пѣніи партесномъ, или въ партиціи.

(**) Почитаемъ здѣсь излишнимъ входить въ подробное объясненіе того, что такое интервалъ, почему одни интервалы называются *цѣлыми*, а другія *половинными*, и почему тѣ и другіе бываютъ *большіе* и *малые*. Все это легко видѣть на монохордѣ и совершенно удовлетворительно объясняется въ физической теоріи звука. См. *Звукъ*, общепонятное руководство, соч. Циммермана Спб. 1862 г., и *Ученіе о звукѣ* изъ Физики Дагена, перев. Аверкіева, Спб. 1862 г.—Цѣлый интервалъ между звуками условно обозначаютъ *единицею*, а половинный — *половиною единицы*.

(***) Транспозиція—пониженіе или возвышеніе напѣва на одинъ, два или болѣе интервалла. Такія транспозиціи встрѣчаются въ нашихъ нотныхъ рукописяхъ XVII вѣка.

(****) Σύστημα ἀμετάβολον, Système immuable.

Звукорядъ нотнолинейной азбуки богослужебнаго пѣнія русской церкви по своему построенію вполнѣ сходенъ съ построеніемъ греческаго тетрахорда. Тетрахордъ, любимая музыкальная система древнихъ грековъ, вмѣщалъ въ себѣ четыре звука и между ними три интервалла. Сумма всѣхъ интерваллов во всякомъ тетрахордѣ всегда равнялась двумъ цѣлымъ интерваламъ съ половиною. За исключеніемъ этого свойства, общаго всѣмъ тетрахордамъ, въ построеніи ихъ находилось немало различія. Оно происходило *или* отъ размѣщенія частныхъ интерваловъ въ тетрахордѣ, такъ—различались тетрахорды, принадлежащіе къ одной системѣ звуковъ напр. діатонической; *или* отъ измѣненія въ характерѣ и качествѣ частныхъ интерваловъ въ тетрахордѣ, такъ—различались тетрахорды, принадлежавшіе къ разнымъ системамъ звуковъ, т. е. когда одинъ тетрахордъ написанъ былъ въ хроматическомъ, а другой въ энгармоническомъ родѣ пѣнія. Въ *энгармоническомъ* тетрахордѣ первая пара звуковъ имѣла интервалъ, равный четверти цѣлаго интервалла, или, что тоже, находилась въ отношеніи одной четверти интервалла; вторая пара звуковъ находилась въ такомъ же отношеніи, какъ и первая, т. е. въ отношеніи четвертнаго же интервалла; наконецъ остальная, третья, пара звуковъ имѣла интервалъ, образовавшійся изъ двухъ цѣлыхъ интерваловъ (δίτονον). Въ *хроматическомъ* тетрахордѣ первая пара звуковъ имѣла половинный интервалъ или, какъ выражались греческіе пѣвцы, находилась въ отношеніи половиннаго интервалла, — вторая пара звуковъ находилась въ такомъ же отношеніи, какъ и первая, т. е. въ отношеніи половиннаго же интервалла,—а третья и послѣдняя пара звуковъ имѣла интервалъ, образовавшійся изъ трехъ половинныхъ интерваловъ (τριημιτόνιον). Въ *діатоническомъ тетрахордѣ* первая пара звуковъ имѣла половинный интервалъ, вторая—цѣлый интервалъ, третья и послѣдняя—также цѣлый интервалъ (*). Изъ этого понятія о построеніи древнихъ греческихъ тетрахордовъ слѣдуетъ во первыхъ, что звукорядъ нотнолинейной азбуки богослужебнаго пѣнія русской церкви принадлежитъ несомнѣнно къ діатоническому роду, потому что между интервалами звукоряда вовсе нѣтъ интерваловъ энгармоническихъ и хроматическихъ, т. е. нѣтъ ни интерваловъ съ двойными діезами и бемолями или четвертныхъ, ни интерваловъ сложенныхъ либо изъ трехъ половинныхъ, либо изъ двухъ цѣлыхъ, и потому введеніе хроматическихъ интерваловъ въ наше церковное пѣніе противно церковному преданію и есть явная погрѣшность и въ художественномъ и въ историческомъ смыслѣ.

Самое расположеніе интерваловъ въ церковномъ звукорядѣ ясно указываетъ на взаимную связь тетрахордовъ, вошедшихъ въ составъ звукоряда. Греческіе тетрахорды соединялись между собою *или* просто чрезъ приставленіе звуковъ одного тетрахорда къ звукамъ другаго, напр. mi, fa, sol, la—si, ut, re, mi, — *или* чрезъ сочетаніе двухъ крайнихъ звуковъ, такъ что послѣдній звукъ одного тетрахорда служилъ вмѣстѣ начальнымъ звукомъ втораго тетрахорда, напр. sol, la, si, do—do, re, mi, fa. Въ первомъ случаѣ тетрахорды назывались *разъединенными*, а во второмъ—*соединенными*. Если при этомъ въ соединенныхъ тетрахордахъ сходственные интервалы были расположены одинаково, то тетрахорды назывались *подобными*. Звукорядъ нотнолинейной азбуки богослужебнаго пѣнія русской церкви состоитъ изъ трехъ соединенныхъ и подобныхъ тетрахордовъ. Они суть слѣдующіе:

		тонъ (**)	тонъ	полутонъ
Тетрахордъ первый.	Sol	La	Si	Ut
— второй.	Ut	Re	Mi	Fa
— третій.	Fa	Sol,	La,	Sibem.

(*) Георгій Пахимеръ, 13 в., въ своемъ твореніи περὶ ἁρμονικῆς ἤγουν μουσικῆς писалъ: ἰστέον, ὅτι καὶ ἕκαστον τῶν τριῶν διὰ τεσσάρων ἐστὶ καὶ ἐν τρισὶ διαστήμασι. Καὶ τὸ μὲν διατονικὸν γένος ἔχει τὰ τρία διαστήματα, λεῖμμα, τόνον καὶ τόνον. Τὸ μὲν ἐναρμόνιον δίεσιν, δίεσιν, καὶ δίτονον. Τὸ δὲ μέσον τύτων χρωματικὸν, ἡμιτόνιον, ἡμιτονιον, καὶ τριημιτόνιον. Іеронимъ Моравскій въ своемъ трактатѣ о музыкѣ гл. 9 также замѣчаетъ: Sunt tria, in primo secundum Boëtium, genera melorum musicœ, scilicet diatonum, chroma, et enarmonicum. Secundum diatonum cantilenae procedit vox per semitonium, tonum, et tonum in uno tetracordo. Rursus in alio per semitonium, tonum, ac tonum, ac deinceps. Chroma cantatur per semitonium, semitonium et tria semitonia. Enarmonium vero cantatur in omnibus tetracordis per diesim et diesim et ditonum, id est per duos tonos. См. Scriptorum de musica medii aevi nova series. Coussemaker. Paris. 1863 an. pag. 20.

(**) Мы здѣсь для сокращенія употребляемъ слово *тонъ* въ смыслѣ цѣлаго интервалла, а слово *полутонъ* въ смыслѣ половиннаго интервалла.

Въ *неизмѣняемой* діатонической *лѣствицѣ* древнихъ греческихъ пѣвцовъ звукорядъ нотнолинейной азбуки церковнаго пѣнія занималъ мѣсто отъ прибавочной струны верхняго тетрахорда до третьей струны соединеннаго тетрахорда (*) включительно.

Сольмизація (**) или первоначальное изученіе послѣдовательности *семи звуковъ* гаммы въ ихъ преемственномъ, восходящемъ и нисходящемъ, порядкѣ, равно какъ и въ ихъ различномъ сочетаніи, совершалась въ „азбукѣ" *посредствомъ шести* названій, утъ, ре, ми, фа, соль, ля, изображенныхъ славянскими буквами.

Славянское начертаніе звуковыхъ названій и самое число ихъ подало нѣкоторымъ писателямъ поводъ указать на происхожденіе ихъ отъ шести гласныхъ буквъ славянскаго алфавита, „Къ *у* прибавь *тъ*, будетъ *утъ*; къ *е* прибавь *р*, будетъ *ре;* къ *и* прибавь *м*, будетъ *ми*; къ *а* прибавь *ф*, будетъ *фа; о* поставь между *с—ль*, будетъ *соль*; къ *я* прибавь *л*, будетъ *ля* (***)." Можно бы увлечься подобнымъ производствомъ, если бы оно, съ довольнымъ при томъ основаніемъ, объясняло, почему къ извѣстнымъ гласнымъ буквамъ прилагаются тѣ, а не другія, согласныя буквы, и почему эти согласныя буквы то предшествуютъ буквѣ гласной, то послѣдуютъ за нею, то окружаютъ ее, какъ напр. *соль*.

Слоговыя названія звуковъ въ нотной азбукѣ, несмотря на славянское начертаніе свое, неимѣютъ никакого отношенія къ славянскому и русскому языкамъ. Онѣ—чисто латинскія и взяты изъ древняго гимна римской церкви, написаннаго стихами въ честь Іоанна Предтечи (****). Напѣвъ этого гимна, общеупотребительнаго и общеизвѣстнаго въ римской церкви, былъ слѣдующій:

C	D		F	DE	D
Ut	que — —		ant	la — — —	xis
D	D	C	D	E	E
Re — —	so - -	na - -	re	fi — — —	bris,
EFG	E		D	EC	D
Mi — — —	ra		ges — — —	to — — —	rum
F	G	a	G	FE	D
Fa — —	mu - -	li	tu — —	o — — —	rum,
Ga	G		FE	FG	D
Sol — — —	ve		pol — — —	lu — — —	ti
a	G	a	F	Ga	a
La — — —	bi - - -	i	re — — —	a — — —	tum,
GF	ED		E	C	D
Sanc — — —	te		Io — — —	an — — —	nes

(*) *Прибавочная струна* προσλαμβονόμενος, adsumpta seu acquisita, proslambanomène; *тетрахордъ верхній*, ὑπατων, tétracorde hypaton; *третья струна соединеннаго тетрахорда*, τρίτη συνημμένων, tertia conjunctarum, trite des conjoints. См. De speculatione musicae Walteri Odingtoni (1240 an.) in scriptorum de musica medii aevi nova series. Coussemaker, Paris 1863 an. pag. 205.

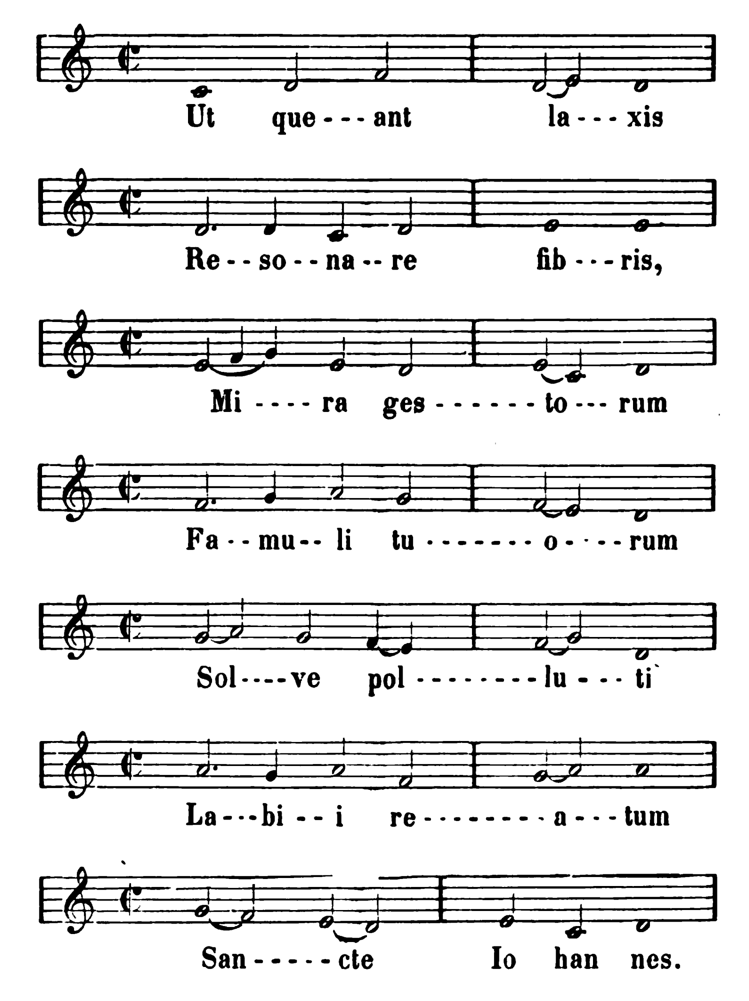
(**) Отъ *sol—mi*. Это выраженіе обнимало собою полную систему гексахорда—sol, la, si, do, re mi и происхожденіемъ своимъ обязано утвердившемуся обычаю производить сольмизацію гексахордами.

(***) Краткія ірмолойнаго пѣнія правила. М. 1801 г. стр. 12.; Четверочастный даръ М. 1806 года стр. 59. Здѣсь между прочимъ, сказано еще: „въ ірмолойной системѣ числится нотъ шесть: утъ, ре, ми, фа, соль, ля, по числу шести гласныхъ буквъ, а, е, і, о, у, я, для того-то и ноты сообразно онымъ гласнымъ буквамъ названы."

(****) Павломъ діакономъ, монахомъ горы Кассино, въ 774 году. Дилецкій въ своей „Ідеѣ грамматикія" (ркп. Б-ки Моск. Дух. Ак. № 107. стр. 170) составленіе этого пѣснопѣнія приписываетъ Боэцію, писателю 6-го вѣка по Р. Х.: „обаче *боецiусъ* много ли мусикійскихъ нотъ совершеннѣ изобразилъ всемъ витійствія сице латински:

Ут-квеантъ фибрисъ
ре-цитаре фирмисъ

Или на обыкновенномъ линейномъ письмѣ нотъ:



Напѣвъ гимна особенно замѣчателенъ тѣмъ, что звуки, падавшіе на первые слоги въ каждомъ стихѣ, кромѣ послѣдняго, составляли собою естественный діатоническій звукорядъ въ его восходящемъ порядкѣ, такъ что первая степень діатоническаго звукоряда (C) падала на первый слогъ перваго стиха ut, вторая (D)—на первый слогъ втораго стиха re, и т. д. до шестой степени (G), которая падала на начальный слогъ шестаго стиха la. Бенедиктинскій монахъ Гвидо, знаменитый въ исторіи пѣнія (*) изобрѣтеніемъ нотнолинейной системы, первый указалъ ученикамъ своей школы на такую особенность въ напѣвѣ гимна, какъ на легкій способъ удержать въ памяти (**) послѣдовательность звуковъ діатонической гаммы и слѣдовательно усвоить правильную сольмизацію. Такимъ образомъ по смыслу Гвидо начальные слоги первыхъ шести стиховъ изъ гимна Предтечи были неболѣе, какъ мнемоническими знаками шести степеней діатонической гаммы. Для седьмаго же звука этой гаммы, который также былъ извѣстенъ

ми-ра санкторумъ
фа-мули туорумъ
сол-ве поллютисъ
ля-біисъ реатусъ.

„славянски же сице: да возможемъ хвалити чудеса боже нашъ святыхъ твоихъ раби твои развяжи устенъ скверныхъ прегрѣшенія узы.“ Или яснѣе: Святый Іоанне, исправь порокъ ослабѣвшихъ скверныхъ устъ нашихъ, дабы рабы твои и при слабыхъ нервахъ могли пѣть чудеса дѣяній твоихъ.

(*) Guido d'Arezzo, пѣвецъ и учитель пѣнія XI вѣка. Нѣкоторыя свѣдѣнія о жизни и трудахъ его можно найти въ Э. Л. Плюшара.

(**) Гвидо въ письмѣ къ другу своему, монаху Михаилу, говорилъ: Si quam ergo vocem vel neumam *vis ita memoriae commendare*, ut ubicunque velis, in quocunque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus illum indubitanter possis enuntiare, *debes* ipsam vocem vel neumam *in capite alicujus notissimae symphoniae notare*, et pro unaquaque voce memoriae retinenda hujusmodi symphoniam in promptu habere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec *symphonia, qua ego docendis pueris* in primis atque etiam in ultimis *utor—ut queant laxis* etc.

Гвидо, онъ не положилъ особеннаго знака по той единственно причинѣ, что ненаходилъ этого звука въ мелодіи седьмаго стиха въ гимнѣ Предтечи, что ясно изъ вышеприведенныхъ нотъ.

Вскорѣ всѣ европейскія школы пѣнія признали неоспоримое достоинство за педагогическимъ гвидоновскимъ пріемомъ, и усвоили его себѣ, какъ одинъ изъ самыхъ легкихъ способовъ къ навыку въ пѣніи и правильной сольмизаціи. Всеобщая и ежедневная практика выработала далѣе для гвидоновскихъ знаковъ болѣе обширное значеніе. Она простые, немудрые сами по себѣ, слоги облекла въ таинственный смыслъ (*) и поставила въ рядъ *названій* (nomina) звуковъ. Все это можно встрѣтить въ твореніяхъ о пѣніи, писанныхъ въ XIII вѣкѣ.

Естественно, что принятыя *шесть* звуковыхъ названій оказывались и первоначально не достаточными для выраженія *семи* звуковъ діатонической гаммы; седьмой звукъ ея *си*, какъ называютъ его нынѣ, искусственно закрывался при сольмизаціи. Закрытіе только названія, а не самаго звука и значенія его, производилось по довольно сложной системѣ. Она заключалась въ томъ, что пѣвцы раздѣляли всю область извѣстныхъ имъ звуковъ на *гексахорды* т. е. на части, по шести звуковъ въ каждой, и за тѣмъ каждый гексахордъ сольмизировали совершенно однообразно, придавая первому звуку его названіе *утъ*, второму—*ре* и т. д. Сольмизація *семи* звуковъ діатонической гаммы посредствомъ только *шести* названій называлась иначе сольмизаціею *гексахордами* или *системою премѣнъ* (**). Представляемъ здѣсь небольшую часть звуковъ, дабы сообщить хотя наглядное понятіе о законѣ, по которому составлялись гексахорды и образовались, вмѣсто простыхъ, сложныя названія звуковъ.

Звуки:		Интервалы:		Гексахорды:	
si bem.	b				fa
		½			
la	a			la	mi
		1			
sol	g			sol	re
		1			
fa	F			fa	ut третій
		½			
mi	E		la	mi	
		1			
re	D		sol	re	
		1			
ut	C		fa	ut вторый	
		½			
si	B		mi		
		1			
la	A		re		
		1			
sol	G		ut первый		

(*) Монахъ Walter Odington, жившій въ Англіи ок. 1240 г., въ своемъ изслѣдованіи о музыкѣ (de speculatione musicae), писалъ: Important etiam vobis predictae syllabae (ut, re, mi etc.) spiritualem quamdam admonitionem, scilicet: *ut mens psallentis deo laudes concordet voci.* Prima, scilicet *ut*, abstinentiam a malo importat; qualem est illud: *ut abstineatis vos a fornificatione qualicunque*, scilicet carnali, spirituali, generali et speciali. — Unde illud Isaiae: *Reddite secunda*, scilicet *re* principalem discussionem *prevaricatores ad cor* vel fortitudinem in bono. Illud Iacobi: *resistite diabolo et fugiet a vobis.*—Tertia, scilicet *mi*, misericordiam insinuat in affectum, quale est illud: *miserere animae tuae, placens Deo.*—Quarta, scilicet *fa*, misericordiam in effectum; unde illud: *Facite vobis amicos de mammona iniquitatis*, id est, de divitiis minus juste adquisitis. — Quinta, scilicet *sol*, sollicitudinem proficiendi; unde illud: *Sollicitus ambula coram Deo tuo* —Sexta, scilicet *la*, propositum perseverandi exhortatur; unde illud: *Lavamini, mundi estote. Lavamini in baptismo et penitentia, mundi estote*, id est, perseverate in munditia, eritque, ut reor, tantae concordiae laus Deo speciosa. См. Scriptorum de musica medii aevi. Coussemaker. Paris 1863. pag. 215.

(**) Mutatio, muances. Памятники сольмизація гексахордами встрѣчаются въ XIII в. Изобрѣтеніе этой системы сольмизаціи нѣкоторые приписываютъ Гвидо: но новѣйшіе изслѣдователи исправляютъ это ошибочное мнѣніе. Гвидо, какъ объяснено выше въ текстѣ, имѣлъ въ виду лишь педагогическій пріемъ.

Свойства сольмизаціи гексахордами состояли главнымъ образомъ въ уклоненіи отъ присвоенія особаго имени седьмому звуку діатонической гаммы (*) и въ употребленіи для *семи* звуковъ только *шести* названій. Звуковыя названія при этомъ отнесены были не къ звукамъ, а только къ взаимнымъ отношеніямъ ихъ или, что тоже, къ интерваламъ: половинный интервалъ всегда обозначался неиначе, какъ mi—fa или ut въ восходящемъ, и fa—mi или la въ нисходящемъ порядкѣ. Въ научномъ отношеніи ясное обозначеніе мѣста, гдѣ находился половинный интервалъ въ звукорядѣ, было не безъ пользы: оно сообщало ученику совершенно точное понятіе о различіи между цѣлымъ и половиннымъ интерваломъ, о теоретическомъ построеніи звукоряда, о характерѣ его и отношеніи ко многимъ другимъ звукорядамъ, принадлежащимъ къ одному и тому же напр. діатоническому роду пѣнія. Сложныя же звуковыя названія (C—фаутъ, D—соль ре и пр.) составляли ближайшее, неизбѣжное, послѣдствіе сольмизаціи гексахордами, ибо сими сложными названіями приводилось на память, какія именно названія въ томъ или другомъ случаѣ могли быть присвоены одному и тому же звуку.

Старая сольмизація гексахордами по своей особенной трудности много препятствовала успѣшному распространенію первоначальныхъ свѣдѣній о пѣніи. Послѣ немалыхъ колебаній и преній (**) въ началѣ XVIII вѣка всѣ почти европейскіе школы пѣнія замѣнили ее системою сольмизаціи новою, легкою и удобною. Въ этой системѣ седьмой звукъ діатонической гаммы не закрывался уже искусственною сольмизаціею, но наравнѣ съ прочими шестью звуками получилъ свое особенное, новое, названіе si (***). Легкость новой системы сольмизаціи заключалось въ томъ, что семь слоговыхъ названій звуковъ, поставленные въ ближайшую связь не только къ интерваламъ, но и къ самымъ звукамъ, дали возможность при извѣстномъ ключѣ безъ особеннаго затрудненія открыть мѣстоположеніе звука въ линейной системѣ. Такъ напр. въ ключѣ *соль* звукъ *утъ* или *до* всегда занимаетъ первую линію подъ системою, вторую линію надъ системою и интервалъ между третьею и четвертою, снизу, линіями самой системы. Сложныя названія звуковъ при новой системѣ сольмизаціи оказывались совершенно излишними.

Сvнодальные пѣвцы, сочинявшіе нотную азбуку простаго церковнаго пѣнія, несомнѣнно знали оба вида сольмизаціи, старую съ шестью названіями звуковъ и новую съ *семью* названіями звуковъ. Къ этой мысли приводятъ всѣ историческія данныя. О сvнодальныхъ московскихъ пѣвцахъ извѣстно, что въ концѣ первой и началѣ второй половины 18-го вѣка, они ежегодно отправлялись въ Петербургъ, гдѣ научныя понятія о новой системѣ сольмизаціи, надобно думать, небезплодно, въ это время распространялись иностранцами, капельмейстерами придворной капеллы. Но не смотря на то, составители азбуки употребили въ ней старую, а не новую, систему сольмизаціи. Причину такого явленія, почти не современнаго во второй половинѣ 18-го вѣка, надобно искать *или* въ силѣ привычки къ старымъ, съ дѣтства усвоеннымъ, педагогическимъ пріемамъ въ пѣніи, *или* въ живомъ сознаніи того, что новая система сольмизаціи, несмотря на все превосходство свое предъ старою системою, еще была мало извѣстна въ Россіи и по причинѣ большинства русскихъ пѣвцовъ-учителей, образованныхъ по старой системѣ, не могла явиться безъ обширныхъ изъясненій, не сообразныхъ съ назначеніемъ азбуки начальнаго ученія.

(*) Седьмой звукъ въ *неизмѣняемой системѣ* древнихъ греческихъ пѣвцовъ, имѣлъ при себѣ *перемѣнный* интервалъ: къ сосѣднему своему звуку (μέση, mèse, *средняя струна* въ неизмѣняемой діатонической системѣ, или по нашему la) онъ находится въ отношеніи то *цѣлаго*, то половиннаго интервалла. Цѣлый интервалъ происходилъ при переходѣ отъ *средней струны* въ тетрахордъ разъединенный, — а половинный — при переходѣ въ *тетрахордъ соединенный*. Причина къ искусственному закрытію седьмаго звука при сольмизаціи состояла въ томъ, что онъ въ діатоническомъ звукорядѣ являлся съ искуственнымъ, а не естественнымъ, половиннымъ интерваломъ и слѣдовательно вносилъ неточность въ сложившееся тогда у европейцевъ понятіе о діатоническомъ родѣ пѣнія.

(**) Въ XVII вѣкѣ писали не мало сочиненій *за* и *противъ* сольмизаціи гексахордами. Даже въ началѣ XVIII в., около 1716 г., на западѣ издана была цѣлая книга подъ заглавіемъ — ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica. Новѣйшіе изслѣдователи называютъ систему сольмизаціи гексахордами *странною* и *чудовищною* (bizarre et monstrueuse).

(***) Это названіе составлено изъ двухъ начальныхъ буквъ, находившихся при двухъ словахъ послѣдняго стиха въ гимнѣ Предтечи: Sancte Iohannes. Оно въ первый разъ предложено по мнѣнію однихъ около 1622 г. фламандцемъ Анзельмомъ, а по мнѣнію другихъ въ 1684 г. Франсуа Лемѣромъ.

Образецъ сольмизаціи гексахордами съ немалою ясностію и подробностію предложенъ на *гармонической рукѣ* (*), напечатанной на оборотѣ заглавнаго листа нотной азбуки простаго пѣнія. Гармоническая рука, или ладонь лѣвой руки съ распростертыми пятью пальцами, изображаетъ пятилинейную нотную систему: пять пальцевъ означаютъ пять линій, а промежутки между пальцами — всѣ интервалы между линіями или, какъ выражались русскіе пѣвцы, *спацыи* (отъ spatium, пространство, промежутокъ). На пальцахъ и въ промежуткахъ между ними напечатаны сложныя названія звуковъ при цефаутномъ ключѣ. Эти названія, естественное произведеніе сольмизаціи гексахордами, расположены отъ малаго къ большому на рукѣ пальцу въ слѣдующемъ порядкѣ: Fфа (на маломъ пальцѣ или мизинцѣ), Gсольутъ, Аляре, Вми, Сфаутъ, Dсольре, Елями, Fфа, Gсольутъ, Аляре.

Справедливо однако же могли бы замѣтить, что составъ гармонической руки, не даетъ еще положительнаго основанія заключать о характерѣ сольмизаціи, принятой составителями азбуки нотнаго пѣнія на цефаутномъ ключѣ, потому что, какъ сказано выше, гармоническая рука приложена къ азбукѣ не составителями ея, а кѣмъ то другимъ; она не находится въ подлинной рукописи или оригиналѣ азбуки. Но при небольшемъ вниманіи къ сольмизаціи азбуки простаго пѣнія нельзя неубѣдиться, что и здѣсь главныя черты сольмизаціи совершенно сходны съ характеристическими признаками сольмизаціи гексахордами.

Въ сольмизаціи нотной азбуки простаго пѣнія употребляется для звуковъ, какъ мы сказали, только шесть названій; самыя названія присвоены не звукамъ, а взаимнымъ отношеніямъ ихъ т. е. не первой строчкѣ церковнаго звукоряда, какъ мы изобразили его на стр. 115 латинскими буквами, а второй, которую мы изобразили цифрами. Этими свойствами, существенно принадлежащими сольмизаціи гексахордами, правильно объясняется, почему въ нотной азбукѣ простаго пѣнія на цефаутномъ ключѣ предъ каждымъ половиннымъ интерваломъ всегда находится въ восходящемъ порядкѣ *ми*, а въ нисходящемъ-*фа*, и почему одна и таже степень въ церковномъ звукорядѣ имѣетъ подъ собою различныя слоговыя названія, то есть, почему напр. звукъ третьей линіи въ восходящемъ порядкѣ названъ *утъ*, а въ нисходящемъ—*фа*,—звукъ четвертой, снизу, линіи названъ въ восходящемъ порядкѣ *ми*, а въ нисходящемъ *ля*, и пр.

Звуки:		Интер.	Сольмизація азбуки восходящемъ			гексахордами въ порядкѣ нисходящемъ		
ца или си бем.	b				фа	фа		
		½						
ля	a			ля			ля	
		1						
соль	g			соль			соль	
		1						
фа	F			фа			фа	
		½			третій	третій		
ми	E			ми				ля
		1						
ре	D			ре				соль
		1						
до	C			утъ				фа
		½		вторый			вторый	
си	B		ми					ми
		1						
ля	A		ре					ре
		1						
соль	G		утъ					утъ
			первый	гексахордъ				первый.

(*) Гармоническая рука находилась во всѣхъ почти руководствахъ къ пѣнію въ Россіи. Ея рисунокъ предложенъ въ Ідеѣ грамматикіи Дилецкаго, — въ Ключѣ Тихона Макарьевскаго, — въ „чинѣ, како подобаетъ учитися пѣнія нотнаго знаменнаго и партеснаго" 1699 г. ркп. Чертков. Б—ки № 8537. Эту руку находятъ и въ твореніяхъ Гвидо, почему и называли ее *гвидоновскою*. Новѣйшіе изслѣдователи справедливо полагаютъ, что чертежъ гармонической руки вставленъ въ творенія Гвидо какимъ либо позднѣйшимъ писцомъ, потому что самъ Гвидо въ своихъ твореніяхъ ни слова не говоритъ о гармонической рукѣ. См. Nouv. Encyclop. Migne. Paris. 1860. Dictionn. de plain chant. Main harmonique.

Видимое отличіе азбучной сольмизаціи отъ сольмизаціи гексахордами заключается развѣ въ томъ, что въ азбукѣ употреблены *простыя* слоговыя названія звуковъ. По всему однако же замѣтно, что сvнодальные пѣвцы, составители азбуки на цефаутномъ ключѣ, очень хорошо понимали трудную теорію переставленія (премѣнъ) звуковыхъ названій и, по возможности, старались облегчить ее для начинающихъ изучать пѣніе. Кромѣ этого азбука въ научномъ отношеніи не заключаетъ въ себѣ ничего особеннаго. Правильное сужденіе о достоинствѣ азбуки и о самой заслугѣ составителей ея можетъ быть составлено только чрезъ сравнительное сличеніе азбуки съ тѣми педагогическими пріемами, которые господствовали въ Россіи *до* и *послѣ* составленія азбуки.

Въ руководствахъ къ изученію нотнолинейнаго пѣнія, писанныхъ въ Россіи до составленія нотной азбуки на цефаутномъ ключѣ, употреблялись сольмизація гексахордами и сложныя названія звуковъ. „Маистры ученія къ пѣнію дѣтищь“ убѣждали своихъ учениковъ въ необходимости (*) сложныхъ названій при сольмизаціи, — настоятельно требовали „первѣе сія объявленныя (звуковыя) литери съ при„ложенными къ нимъ (слоговыми названіями) крѣпко затвердить і впамяти содержать, дабы можно было, „яко сниза вверхъ, тако и сверха внизъ скоро и быстро безвсякаго замедленія сказать (**)“, — и накопецъ весьма кратко изъясняли самое употребленіе сложныхъ названій при сольмизаціи въ восходящемъ и нисходящемъ порядкѣ. „Сіе же внимай со опасствомъ, писалъ Макарьевскій (***), яко да „разумѣеши, како знаменіе (ноту) нарицати кверху и книзу противу клявися (clavis, ключь). На „третьей линіи сущее (находящееся) знаменіе нарицается *фа* и *утъ*. *Фа* — аще книзу пѣніе идетъ „прежнее, сего ради *фа* глаголется, яко книзу induced речеши ми, ре, утъ. *Утъ* же, аще кгорѣ пѣнія идетъ, „идѣже речеши утъ, ре, ми, фа, соль, ля. И паки *десолре* такожде; аще кверху *ре*, а книзу *соль*. „Тако *елями*, ля и ми. И идѣже два имена, разумѣй, едино егда кдолу, а второе — кверху“.

Въ сочиненіяхъ первыхъ русскихъ дидаскаловъ линейнаго пѣнія напрасно стали бы искать, хотя легкихъ, объясненій на то, какъ и для чего образовался весь подвижной составъ сложныхъ названій звуковъ, — почему при звуковыхъ латинскихъ буквахъ поставлены тѣ, а не другія слоговыя названія, — почему при одной звуковой буквѣ находится иногда одно, а при другой — два слоговыхъ названія? Надлежащія разрѣшенія на эти вопросы, можетъ быть, предлагались „творцами“ пѣнія изустно, и, надобно думать, съ особенною ясностію и основательностію, потому что въ XVIII в. образованіе пѣвцовъ по линейнымъ нотамъ шло въ Россіи съ особеннымъ успѣхомъ; въ пѣвцахъ въ то время не было недостатка, и сами пѣвцы не оставили письменнаго свидѣтельства о трудномъ пріобрѣтеніи первоначальныхъ свѣдѣній въ пѣніи.

Вопросъ о происхожденіи сложныхъ названій звуковъ разрѣшенъ былъ въ Россіи почти двадцать лѣтъ спустя послѣ перваго изданія азбуки на цефаутномъ ключѣ, когда она и отдѣльный видъ ея, напечатанный при Сокращенномъ нотномъ Обиходѣ въ довольно значительномъ количествѣ экземпляровъ успѣли распространиться между любителями церковнаго пѣнія. Въ самомъ разрѣшеніи любопытнаго

(*) Вотъ образецъ, какъ изъяснялось это понятіе: „мусикія спѣвальная (яко игральная) на седми литерахъ ла„тинскихъ основана и на тѣхъ свой фундаментъ имать, которые литери пишутся сице: A, B, C, D, E, F, G. Й сія „литери сами о себѣ не могутъ разума кпѣнію дать, аще не будутъ приложены книмъ іныя съ іменованіемъ нотъ, „которые пишутся тако: *ляре*, *ми*, *фаутъ*, *солре*, *ями*, *фа*, *солутъ*. Тако и сія сами о себѣ не могутъ стоять, „когда не будутъ приложены къ вышеобъявленнымъ основательнымъ литерамъ, но когда приложатся, тогда будетъ „именоватися букварь. Зри соединенныхъ: Аляре, Вми, Сфаутъ, Dсолре, Елями, Fфа, Gсолутъ“. См. Краткое показаніе мусикійскаго пѣнія, ркп. 18 в. Б—ки М. П. Музея № 90. на 10 четверткахъ обыкновеннаго листа писчей бумаги, стр. 1 и 2.

(**) Въ той же рукописи стр. 2.

(***) См. его *Ключь*, ркп. 17 вѣка Б—ки извѣстнаго нашего археолога К. И. Невоструева. Точно тотъ же смыслъ даетъ сложнымъ названіямъ Дилецкій въ своей „ідеѣ граматикія“ (ркп. М. Д. А. № 107. стр. 19. 20). Вотъ его подлинныя слова: „писма мусикійскія тыя суть основаніемъ мусикія ихже суть седмь, латински сице: a, b, „c, d, e, f, g, вдуральномъ (dur) ключю вмѣсто b глаголется пишемая сице h. Сія писмена вдуральномъ ключю си„цевыя раждаютъ латински *ноты*, славенски же *знаменія*: Аляре, Вми, Сфаутъ, Dсолре, Елями, Fфа, Gсолутъ. „Первыя ноты идутъ внизъ, послѣднія же въ выспрь. буди во образъ Аляре—*ля* внизъ, ре—вверхъ“.

вопроса, по необъяснимому нынѣ основанію, понятіе о сложной сольмизаціи церковнаго звукоряда замѣнено было понятіемъ о сложности самаго звукоряда.

Въ „краткихъ ірмолойнаго пѣнія правилахъ“ изъяснено, что звукорядъ церковнаго ирмолойнаго пѣнія сложился изъ трехъ октавъ (*): *верхней*, начинавшейся отъ третьей линіи, — *средней*, начинавшейся квартою ниже верхней, — и *нижней*, начинавшейся квинтою ниже средней. Каждая октава звуковъ писалась на линейной системѣ только въ восходящемъ порядкѣ. Первые шесть звуковъ октавы обозначались естественнымъ порядкомъ слоговыхъ названій, а остальные два въ нижней и верхней октавѣ получили названія *ми* и *фа*, и въ средней— *фа* и *соль*. При такомъ распредѣленіи октавъ на линейной системѣ, всегда на одинъ интервалъ и на одну линію системы приходилось по два звука и названія. Соединеніемъ всѣхъ названій, находившихся на одной линіи или въ одномъ интервалѣ, съ нѣкоторымъ удобствомъ объяснялось происхожденіе сложныхъ названій, помѣщенныхъ на гармонической рукѣ въ нотной азбукѣ простаго пѣнія и въ самихъ „краткихъ ірмолойнаго пѣнія правилахъ“.

„Когда и для чего бываетъ двоякое нотъ названіе? Двоякое нотъ названіе потребно при переходѣ „нотъ изъ одной октавы въ другую, ибо ненадобно называть нотъ, непосредственно стоящихъ, одно„именнымъ названіемъ. Такъ какъ при встрѣчѣ одноименныхъ изъ двухъ октавъ непосредственно „стоящихъ нотъ одноименное нотъ названіе непріятно слуху, для того-то, когда ноты двухъ октавъ „сойдутся, потребно двоякое нотъ названіе“.

Излишне разбирать подробно самое мнѣніе „ирмолойныхъ правилъ“ о сложности звуковыхъ названій: значеніе его для пѣнія, какъ науки и искусства, слишкомъ очевидно. Замѣтимъ только, что оно по своимъ началамъ и развитію имѣетъ не мало сходства съ мыслями югозападныхъ братскихъ школъ пѣнія о томъ же предметѣ. Мысли братскихъ школъ изложены въ „алфавитѣ ирмологисанія“, напечатанномъ въ Почаевѣ при нотномъ Ирмологѣ 1794 года. Составители алфавита, предложивъ замѣчаніе о „тройственномъ произношеніи нотъ, си есть гласомъ среднимъ, высшимъ и нисшымъ“, написали на линейной системѣ *три ряда* звуковъ —*верхній*, начиная съ третьей линіи,— *средній*, начинавшійся квартою ниже верхняго,—и *нижній*—квартою ниже средняго. Каждый изъ этихъ рядовъ содержалъ въ себѣ семь звуковъ въ восходящемъ порядкѣ: первые шесть звуковъ въ ряду, начиная съ нижняго, обозначались естественнымъ порядкомъ слоговыхъ указателей звуковъ (ut, re, и пр.), а седьмой, послѣдній въ каждомъ ряду, звукъ имѣлъ при себѣ названіе fa. При такомъ построеніи *рядовъ* на одинъ интервалъ и на одну линію падало по нѣсколько звуковъ съ ихъ названіями; поэтому употребленіемъ сложныхъ рядовъ достаточно-наглядно объяснялось самое происхожденіе сложныхъ звуковвыхъ названій.

Всѣ эти чисто механическіе способы къ объясненію происхожденія сложныхъ названій звуковъ при сольмизаціи имѣютъ свое неоспоримое значеніе въ исторіи богослужебнаго пѣнія русской церкви. Они, плодъ современныхъ понятій о пѣніи, могутъ, хотя отчасти, объяснить степень той заслуги, какая оказана русскому церковному пѣнію составленіемъ нотной *азбуки начальнаго ученія*.

(*) М. 1801 г. изд. 2-е, стр. 15—17. См. также Четверочастный даръ, М. 1806. изд. 2-е стр. 61. Въ недавнее время тоже понятіе о сложности звукоряда въ богослужебномъ русскомъ пѣніи повторено въ Histoire de la musique en Russie. Première partie. Musique sacrée. Paris. 1862. pag. 84. 85.

О ДРЕВНѢЙШИХЪ МОЗАИКАХЪ

ЛИБЕРІЕВОЙ БАЗИЛИКИ.

СТАТЬЯ В. Н. ВИНОГРАДСКАГО.

О древнѣйшихъ мозаикахъ

Либеріевой базилики.

Римъ имѣетъ важное значеніе для насъ, Русскихъ. Онъ составляетъ связующее начало нашихъ художественныхъ интересовъ съ интересами западнаго искусства.

Римъ, могила античнаго искусства — колыбель и источникъ искусства христіанскаго. Въ столицѣ древняго міра христіанство впервые вступило на Европейскую почву. Фрески катакомбъ и барельефы саркофаговъ были первыми произведеніями послѣдователей новаго ученія. Съ основанія восточной столицы имперіи, искусство, возникшее во всемірной столицѣ Запада, переносится и на Востокъ, получаетъ тамъ новое развитіе, сохраняя впрочемъ тѣсное родство съ своимъ Западнымъ источникомъ. Много печальныхъ превратностей терпитъ Италія, и съ нею Римъ. Художественныя интересы страдаютъ отъ неблагопріятныхъ политическихъ обстоятельствъ. Строго держась древнехристіанскихъ преданій, Византія создаетъ свое искусство, передаетъ его Сѣверовостоку и Западу, и, сохранивъ для этого послѣдняго его древнѣйшія преданія, даетъ христіанскую основу для великой эпохи Возрожденія. Извѣстно, какое значеніе имѣло итальянское возрожденіе для развитія искусства во всей Европѣ. Этотъ переворотъ не коснулся Европейскаго Востока. Наша соціальная реформа насильственно хотѣла сблизить насъ съ Западомъ, и, сближая, перенести къ намъ и послѣдніе результаты Западнаго искусства. Но развитіе Востока и Запада шло различными путями; интересы уже такъ разобщились, что искусство, которое стараются у насъ акклиматизировать, является вялымъ и не пользуется почти никакой популярностію. Между тѣмъ народъ, оставаясь болѣе послѣдовательнымъ, чѣмъ реформаторы, крѣпко держится византійскаго преданія, и тѣмъ указываетъ намъ другой путь сближенія съ Западомъ. Этотъ путь — Византія и общая мать христіанскаго искусства — Римъ.

И въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ другаго города въ мірѣ, который бы заключалъ въ себѣ такое богатство античныхъ и христіанскихъ памятниковъ. Только въ Римѣ вполнѣ возможно изученіе древнехристіанскаго искусства. Саркофаги и фрески катакомбъ знакомятъ съ четырьмя первыми вѣками христіанства; мозаики Римскихъ базиликъ и другихъ церквей вознаграждаютъ почти полное отсутствіе памятниковъ живописи отъ IV до IX вѣка; наконецъ рукописи библіотекъ даютъ возможность прослѣдить развитіе христіанскихъ художественныхъ идей преимущественно отъ VIII столѣтія до конца среднихъ вѣковъ.

Настоящая статья имѣетъ своимъ предметомъ мозаики **Либеріевой базилики** (Basilica Liberiana, или S. Maria Maggiore), интересныя по своимъ сюжетамъ и потому времени, къ которому онѣ принадлежатъ

Относительно богатства мозаикъ Римъ не знаетъ себѣ соперника. Если не ошибаюсь, одна только Равенна могла бы войти въ состязаніе съ нимъ, да и то только по мозаикамъ V и VI в.

История христіанскихъ мозаикъ въ Римѣ начинается съ церкви св. Констанцы на Номентанской дорогѣ, съ того баптистерія, въ которомъ—полагаютъ—были крещены сестра и дочь Константина. Съ IV и до половины IX в. идетъ непрерывный рядъ мозаическихъ изображеній. Отъ 868 г. до начала XIII в. эти изображенія прерываются, чтобъ снова возродиться вмѣстѣ съ общимъ возрожденіемъ искусствъ въ Италіи. Отъ длиннаго промежуточнаго періода трехъ съ половиною вѣковъ намъ извѣстны только мозаики церкви св. Маріи-за-Тибромъ (Trastevere), временъ папы Иннокентія II (1130 — 1143).

Особенный стиль вырабатывается въ произведеніяхъ этого рода. Мало по малу стирается наивность и языческій элементъ „подземнаго Рима"; на мѣсто ихъ является спокойствіе и торжественность, возбуждающія чувство благоговѣнія. Фигуры прямы и неподвижны; лица строги и исполнены достоинства, глаза велики, и хотя мало въ нихъ оживленности и индивидуальности выраженія, однако взглядъ ихъ проницателенъ. Освѣщенныя мѣста, въ особенности лобъ и скулы выступаютъ рѣзко. Одѣяніе напоминаетъ античную пластику; складки отличаются полнотой и богатствомъ. Цвѣта по большей части ярки, для одежды часто избирается бѣлый цвѣтъ.

Символическія фрески катакомбъ возбуждаютъ въ душѣ рядъ идей, въ области которыхъ съ любовію вращался древній христіянинъ. Ветхозавѣтныя событія, Добрый Пастырь, молящіеся (orantes), такъ ясно и внятно говорили о новыхъ утѣшительныхъ истинахъ. — Миніатюры рукописей *объясняютъ* текстъ и даютъ наглядное изображеніе повѣствуемаго. — Церковная мозаика наполняетъ душу *таинственнымъ страхомъ*, пробуждаетъ чувство *недостижимо-великаго*. Живопись христіанскихъ кладбищъ почти не изображаетъ Христа; но мысль о немъ, его духъ, его служеніе человѣчеству, такъ близки каждому изъ его послѣдователей, что дѣлаютъ излишнимъ и ненужнымъ портретное изображеніе. — Не то въ мозаическихъ работахъ древнихъ базиликъ и церквей. Молящійся видитъ прямо передъ собой на высотѣ свода абсиды или тріумфальной арки колоссальный, холодный образъ Спасителя. Нуженъ былъ холодъ камня, чтобъ изобразить недоступность его величія; нужны апокалипсическіе аттрибуты, чтобъ представить непостижимую тайну его ученія. Тамъ любовь къ благому Творцу и радость спасеннаго; здѣсь величіе Безконечнаго и ужасъ грѣшника передъ праведнымъ судіей.

Обыкновенное мѣсто мозаикъ — полусводъ абсиды (горнее мѣсто), арка абсиды и тріумфальная арка; это святилище церкви, мѣсто совершенія таинствъ, то мѣсто, куда обращены взоры всѣхъ присутствующихъ. Рѣже встрѣчаются мозаическія работы на потолкѣ, развѣ въ крещальняхъ или въ небольшихъ придѣлахъ; еще рѣже на фасадахъ. Мозаика вдоль главнаго корабля Либеріевой базилики по характеру своему отличается отъ мозаикъ святилища, о чемъ будетъ сказано ниже.

Центръ мозаическаго изображенія составляетъ обыкновенно Христосъ, въ классическомъ одѣяніи, въ ростъ или по грудь, со свиткомъ или крестомъ въ лѣвой рукѣ, съ простертой или благословляющей десницей. Въ противоположность живописи катакомбъ (и частію миніатюръ) онъ всегда является съ бородой. Онъ смотритъ всегда прямо и часто стоитъ на возвышеніи, изъ котораго истекаютъ четыре райскія рѣки. Иногда его замѣняетъ символъ Христа—агнецъ, стоящій или лежащій на тронѣ; на ступени трона таинственная книга или свитокъ съ семью печатями; иногда тронъ безъ агнца со свиткомъ, покровомъ и крестомъ. — На верху по сторонамъ центральнаго изображенія — символы евангелистовъ или также и Христа, потому что „Христосъ"—по Іерониму—„есть человѣкъ рождаясь, телецъ умирая, левъ воскресая, орелъ возносясь" (Christus est homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila ascendendo). Ангелъ и животныя держатъ въ рукахъ книги или вѣнцы. Сверху обыкновенно спускается рука Бога-отца съ вѣнцемъ. По сторонамъ главнаго изображенія чаще всего помѣщаются Апостолы Петръ и Павелъ; типическія фигуры ихъ выработались въ самую раннюю эпоху христіанства. Часто встрѣчаются Ангелы или семь апокалипсическихъ свѣщниковъ, иногда двѣнадцать Апостоловъ или ихъ символы — агнцы, а также и старцы Апокалипсиса съ вѣнцами въ рукахъ. — Между фигурами помѣщаются пальмы, на вѣтви одной изъ нихъ — символъ воскресенія — фениксъ. — На нижнихъ, крайнихъ частяхъ арки помѣщаются изображенія двухъ городовъ — свидѣтелей рожденія и страстей Христовыхъ—Виѳлеема и Іерусалима. Изображенія святыхъ въ мозаикахъ абсиды мы встрѣ-

чаемъ въ Римѣ уже въ VI вѣкѣ. Св. Агнеса занимаетъ центральное мѣсто въ базиликѣ ея имени (моз. VII в.).

Съ VI-го же вѣка изображаются современники строители храма. Въ ряду изображеній ихъ мѣсто обыкновенно съ краю; они держатъ въ рукахъ зданіе и обыкновенно отличаются отъ святыхъ прославленныхъ четвероугольнымъ нимбомъ.

Что касается до представленій Богородицы, то онѣ дѣлаются обычными въ римскихъ мозаикахъ съ половины седьмаго вѣка. Въ капеллѣ св. Венанція (VII в.) Латеранской крещальни на верхней части абсиднаго свода — середи облаковъ и Ангеловъ бюстъ благословляющаго Христа; на нижней части Дѣва Марія стоитъ съ поднятыми вверхъ руками (orans); по сторонамъ ея Петръ и Павелъ.

Въ ризницѣ церкви Св. Маріи-въ-Космединѣ сохраняется фрагментъ мозаической картины поклоненія волхвовъ. Картина прежде находилась въ древней Ватиканской базиликѣ, въ капеллѣ, построенной папой Іоанномъ VII (705—708). Богородица съ Младенцемъ-Христомъ, который протянулъ руки впередъ; отъ царя-волхва осталась только рука съ небольшимъ ящикомъ. Подлѣ сѣдалища Дѣвы стоитъ Іосифъ; между нимъ и волхвомъ Ангелъ.

Къ началу IX вѣка относится арка трибуны Нерея и Ахилла. Середину ея занимаетъ картина Преображенія; по сторонамъ двѣ группы: налѣво Марія и Ангелъ въ моментъ благовѣщенія; направо Ангелъ и Дѣва съ младенцемъ на рукахъ.

Въ церкви Св. Маріи-Лодьи (Navicella или in-Domnica) Богородица съ Христомъ на колѣняхъ впервые занимаетъ срединное мѣсто свода (817—824 г.); ее окружаютъ лики Ангеловъ. Подобное изображеніе встрѣчается въ церквахъ Пракседы (капелла Зенона, постр. папой Пасхалисомъ I, 817—824) и Франчески-Римлянки (второй половины IX в.).

Въ Св. Маріи за-Тибромъ въ центрѣ мозаики фасада — Дѣва съ младенцемъ (XII в.). Въ сводѣ абсиды того-же времени главное изображеніе Богородица съ Христомъ, сидящіе на одномъ престолѣ. Потомъ уже это изображеніе, равно какъ и вѣнчаніе Мадонны, встрѣчается нерѣдко въ XIII в.

Древнѣйшія мозаическія представленія Дѣвы Маріи относятся къ V вѣку. О нихъ я намѣренъ говорить подробнѣе. Но предварительно слѣдуетъ разсмотрѣть тѣ мозаики, которыя предшествовали имъ по времени.

Въ круглой церкви Св. Констанцы (IV в.) потолокъ украшенъ мозаикой, которая по своему характеру относится къ свѣтлой области живописи древнехристіянскихъ кладбищъ. Геніи между арабесками виноградныхъ лозъ и кистей, бюсты, женскія фигуры съ покрывалами надъ головой; сцены собиранія винограда. Вспомнимъ, что тутъ-же находился огромный порфировый саркофагъ Констанцы съ барельефами геніевъ, занятыхъ собираніемъ винограда и приготовленіемъ вина. — Уже давно разрушилась мозаика средины потолка. Она представляла теламоновъ и каріатидъ, фавновъ и вакханокъ, рыбъ, лебедей и геніевъ въ лодкахъ, различныя сцены а — можетъ быть — Юпитера на тронѣ (*).

Тѣмъ-же свѣтлымъ символическимъ и декоративнымъ характеромъ отличается мозаика капеллы Іоанна Евангелиста въ Латеранской крещальнѣ (при папѣ Гиларіи, 461—467).

Въ центрѣ свода потолка — агнецъ, заключенный въ цвѣточный кругъ; кругъ окаймляетъ четыреугольный бордюръ украшеній и продолжается въ видѣ креста; четыре ребра свода украшены арабесками; четыре гирлянды соединяютъ четыре угла центральнаго квадрата. Такимъ образомъ въ полѣ свода образуется восемь отдѣленій; въ каждомъ изъ нихъ по парѣ птицъ, съ сосудомъ между ними, наполненномъ цвѣтами. Рисунокъ мозаики превосходный. Птицъ каждой породы по двѣ пары: утки, попугаи, голуби и куропатки. Извѣстно символическое значеніе агнца. Птицы-же представляютъ четыре стихіи: утка — символъ воды, куропатка — земли, голубь — воздуха, попугай — огня. — Тамъ-же въ капеллѣ Юстины мы встрѣчаемъ на потолкѣ агнца среди арабесокъ и голубей. Эти мозаики вполнѣ напоминаютъ живопись сводовъ въ комнатахъ (cubicula) катакомбъ.

Но обратимся еще разъ къ церкви Констанцы. Въ двухъ нишахъ ея мы встрѣчаемъ изображенія Христа. I. Христосъ сидитъ на шарѣ земномъ, держа свитокъ подъ лѣвой рукой и подавая правою

(*) Ciampini Vetera monumenta t. 2 c. I.

ключъ Ап. Петру. Петръ, поклоняясь, протягиваетъ руки впередъ; онѣ покрыты полами одежды; двѣ пальмы — символъ побѣды — около Петра, и семь — съ противоположной стороны. — Христосъ сидящій на *шарѣ* съ книгой и простертой рукой былъ изображенъ на мозаикѣ церкви Агаѳіи въ Субуррѣ (ок. 472), существовавшей до конца XVI в. (*). Шаръ-же служитъ сѣдалищемъ Спасителю въ базиликѣ Св. Лаврентія-внѣ-города (VI в.). — Въ другой нишѣ Констанцы Іисусъ стоитъ прямо, простирая правую руку и держа развернутый свитокъ въ лѣвой. Въ свиткѣ его монограмма и слова: „Dominus pacem dat“ — Господь подаетъ миръ, — въ воспоминаніе словъ, сказанныхъ имъ Ѳомѣ и Филиппу (Іоанна гл. 14). Эти два ученика находятся по сторонамъ Христа. Четыре агнца — символы вѣрныхъ — около трехъ источниковъ водныхъ, напоминающихъ райскія рѣки. По краямъ картины два зданія подъ тѣнію пальмы — два города Виѳлеемъ и Іерусалимъ. Мы говорили о томъ, что часто встрѣчаются въ послѣдующихъ мозаикахъ изображенія источниковъ, пальмъ, агнцевъ, городовъ. Изображеніе Христа съ распростертой десницей и перстами, не сложенными на благословеніе, принадлежитъ едва-ли не къ древнѣйшимъ. Спасителя, стоящаго прямо, со свиткомъ въ лѣвой рукѣ и распростертой десницей мы видимъ въ церкви Космы и Даміана (моз. VI в.).

Вторая по древности мозаика находится въ церкви Сабины (ок. 424 г.). Изъ описанія и гравюръ Чампини (**) мы знаемъ, что среди арки трибуны былъ образъ Іисуса съ крестомъ въ рукѣ; надъ нимъ полукругомъ семнадцать медальоновъ (отъ двухъ крайнихъ были только слѣды въ XVII в.); надъ ними восемь голубей; а по краямъ арки Іерусалимъ и Виѳлеемъ. — Изображенія Христа по грудь встрѣчаются въ катакомбахъ Каллиста и Понціана и въ мозаикахъ уже V вѣка Св. Павла-внѣстѣнъ. — Два полукруглыхъ ряда медальоновъ съ изображеніями Спасителя, Богородицы и святыхъ сохранились въ церкви Пракседы, (въ капеллѣ св. Столпа, IX в.).

Надъ входною дверью Св. Сабины были крылатые телецъ, левъ, орелъ и ангелъ, — объ этихъ символахъ мы говорили выше, — и далѣе Петръ и Павелъ, обычныя изображенія мозаикъ.

Теперь въ этой церкви остались только двѣ мозаическія фигуры — драпированныя женщины съ подписями: „ecclesia ex circumcisione“ (церковь изъ обрѣзанныхъ) и „ecclesia ex gentibus“ (церковь изъ язычниковъ). Надъ первой фигурой былъ Ап. Петръ, надъ второй — Павелъ. И такъ, это символы христіанской церкви. Мы знаемъ подобныя символическія изображенія церкви на миніатюрахъ рукописей, но, сколько мнѣ извѣстно — это единственное въ своемъ родѣ мозаическое представленіе.

Изъ дошедшихъ до насъ римскихъ мозаикъ третье мѣсто по времени занимаютъ мозаики базилики Либеріевой.

Въ Равеннѣ къ первой половинѣ V-го вѣка относится мусивная живопись двухъ церквей: Агаѳіи Большой (s. Agatha Maggiore нач. V в.) и Назарія и Цельса (440 г.) (***). — Въ церкви Агаѳіи Христосъ на тронѣ; по сторонамъ его два Ангела. — Въ церкви Назарія и Цельса тоже видимъ І. Христа. Онъ сидитъ на камнѣ; лѣвой рукой опирается на крестъ, а правой ласкаетъ овцу; но по сторонамъ пять другихъ овецъ обращаютъ къ нему свои головы. Изображеніе, близкое къ фрескамъ катакомбъ; но Христосъ уже здѣсь бородатый, какъ вообще на мозаикахъ. Далѣе, на звѣздномъ фонѣ крестъ, символы четырехъ Евангелистовъ, сосудъ съ двумя пьющими въ немъ голубями, святые; среди арабесокъ олени и мужъ, около котораго рѣшетка съ огнемъ и шкапъ съ книгами (****).

Въ V-мъ вѣкѣ уже опредѣляется характеръ и стиль христіанскихъ мозаикъ. Уже встрѣчаются изображенія, которыя дѣлаются условными и почти исключительными сюжетами всѣхъ послѣдующихъ мозаическихъ произведеній. Мы видимъ иконографическое изображеніе Христа, Апостоловъ Петра и Павла, Евангельскіе символы, агнца и т. п. И въ то же время не исчезли еще любимые сюжеты и стиль первыхъ вѣковъ христіанства. Жизнь подземнаго Рима еще въ свѣжей памяти;

(*) Ciampini V. M. I, c. XXVIII.

(**) Конца XVII в. V. M. 1. c. XXI.

(***) Ciampini t. 1. гл. XX.

(****) Чампини видитъ въ этомъ мужѣ въ развѣвающейся одеждѣ, съ раскрытой книгой и крестомъ, Спасителя, который сожигаетъ языческія и еретическія книги, и приводитъ декретъ императора о сожженіи несторіанскихъ сочиненій. На книгахъ, стоящихъ въ шкапу, написаны имена евангелистовъ. См. Schnaase, Gesch. der Bild. K. I, 179.

фрески катакомбъ передъ глазами, и рука не отвыкла еще рисовать арабески, сосуды съ плодами, голубей, агнцевъ, то какъ декоративные элементы, то придавая имъ символическое значеніе.

Украшеніе книгъ миніатюрами было также въ ходу въ это время и миніатюра естественно должна была имѣть вліяніе на неустановившійся еще стиль мозаикъ.

Представленіе цѣлаго ряда библейскихъ событій принадлежитъ книгѣ, рукописи, въ которой содержится послѣдовательное изображеніе этихъ событій. На мозаикахъ церквей мы привыкли видѣть условныя изображенія главныхъ моментовъ христіанства, безъ всякаго отношенія къ ихъ временной послѣдовательности. Между тѣмъ стѣны одной изъ замѣчательныхъ римскихъ базиликъ украшены изображеніями евангелическихъ и ветхозавѣтныхъ событій, и мы можемъ слѣдить за ихъ теченіемъ, какъ при чтеніи древняго библійскаго кодекса.

Я говорю о мозаикахъ Либеріевой базилики.

Она основана въ концѣ 364 или въ началѣ 365 г. папой Либеріемъ (*). Легенда XII или XIII в. связываетъ основаніе этой церкви съ чудеснымъ видѣніемъ. Римскій патрицій Іоаннъ, въ ночь на 5 августа увидалъ во снѣ Божію Матерь, которая приказала ему построить ей базилику на томъ мѣстѣ, гдѣ на утро выпадетъ снѣгъ. Патрицій поспѣшилъ къ епископу Либерію, разсказать свой сонъ. Едва они окончили разговоръ, какъ пришли вѣстники и сказали, что на Эсквилинѣ, близь рынка (macellum) Ливіи, выпалъ снѣгъ. Они поспѣшили посмотрѣть на чудо, и Либерій приказалъ начертать на снѣгу планъ базилики, которую и воздвигъ на свой счетъ Іоаннъ.

Исторія въ этомъ случаѣ не согласна съ легендой. Почитаніе Дѣвы Маріи было очень незначительно въ IV в. въ Римѣ. Въ то время не могло быть церкви, посвященной ея имени (**).

Вопросъ о почитаніи Маріи возникъ въ V вѣкѣ и рѣшенъ былъ на соборѣ Ефесскомъ, созванномъ въ 431 г. противъ ученія Несторія, отрицавшаго наименованіе Дѣвы Богородицею. Въ числѣ противниковъ Несторія на этомъ соборѣ былъ и папа Целестинъ. Преемникъ его Сикстъ III (432—440) праздновалъ побѣду надъ ересью великолѣпной перестройкою и украшеніемъ Либеріевой базилики, посвятивъ ее „пресвятой Богородицѣ Маріи". Украшенія базилики состояли въ „золоченномъ металлѣ, различныхъ картинахъ, священныхъ образахъ" (***). Эти то образа и картины и будутъ предметомъ нашего разсмотрѣнія.

Базилика, построенная вслѣдъ за утвержденіемъ догмата о Богородицѣ и посвященная ей, естественно должна была заключать въ главныхъ частяхъ своихъ воспоминанія о Дѣвѣ Маріи. Мы не знаемъ, какія изображенія были прежде въ полусводѣ трибуны: теперь тамъ мозаики XIII в., представляющія успеніе, вѣнчаніе и другіе событія изъ жизни Дѣвы.

Мозаическія изображенія тріумфальной арки V в. касаются рождества и дѣтства Христова. Представленіе Маріи встрѣчается здѣсь нѣсколько разъ, и мы думаемъ, что въ то время именно въ изображеніяхъ изъ жизни І. Христа могла занять мѣсто Богородица, какъ средство, послужившее тайнѣ воплощенія, а не такъ самостоятельно, какъ она является на мозаикахъ позднѣйшихъ. — Благовѣщеніе и принесеніе во храмъ открываютъ рядъ изображеній, цѣль которыхъ прославленіе Богоматери; затѣмъ слѣдуетъ поклоненіе волхвовъ и Христосъ — дитя во храмѣ іерусалимскомъ, и наконецъ внизу избіеніе младенцевъ и цари-волхвы передъ Иродомъ. События размѣщены — кажется — не

(*) Valentini Basilica Liberiana.

(**) Gregorovius. Gesch. der stadt Rom I, 108: «Aber die Jungfrau Maria hatte im vierten jahrhundert doch nur erst einen schüchternen Cultus in Rom, und sie trat mit allen Ansprüchen auf Göttlichkeit erst nach dem jahre 432 auf.»

(***) «Hic (Liberius) fecit Basilicam *nomini suo* juxta Macellum Liviae». «Beatus Sixtus fecit basilicam sanctissimae Dei Genitricis Mariae cognomento Majorem, quae et ad Praesepe dicitur et ipse tam in metallis aureis quanque in *diversis historiis sacris* decoravit *imaginibus*». — Anastasius. Названіе при Ясляхъ (ad Praesepe) получила базилика съ 642 г., когда принесены были изъ Іерусалима ясли. — Обыкновенное ея названіе S. Maria Maggiore (Большая). Что мозаики сдѣланы при Сикстѣ, на это указываетъ надпись тріумфальной арки «Xystus Episcopus Plebi Dei» (Сикстъ епископъ народу Божію). — Прежде была надъ входною дверью витіеватая надпись, состоявшая изъ 8 стиховъ. См. ее у Грутера 1170 п. 7.

столько по хронологической связи, сколько по степени ихъ важности. Вершина и центръ, равно какъ и крайнія спуски арки заняты обычными изображеніями мозаикъ, символами служенія Іисуса. Апокалипсисъ (и преимущественно его IV и V главы), дѣлается уже источникомъ для художниковъ-мозаистовъ. Въ срединѣ на самомъ верху арки между Благовѣщеніемъ и Принесеніемъ во храмъ въ медальонѣ престолъ Божій и на немъ свитокъ подъ семью печатями, выше черный крестъ съ покровомъ, корона, и сзади еще другой большій крестъ, подушка покрываетъ тронъ; а по сторонамъ его два медальона съ бюстами Апостоловъ Петра и Павла. Тѣже два Апостола стоятъ прямо во весь ростъ по сторонамъ главнаго медальона. На одной линіи съ головами Апостоловъ, символы евангелистовъ — орелъ, человѣкъ, телецъ, левъ, — всѣ четыре крылатые. — На спускахъ арки — Іерусалимъ и Виѳлеемъ, и ниже ихъ съ каждой стороны по пяти овецъ — символическое представленіе вѣрныхъ. — Но не это составляетъ интересную особенность Либеріевой базилики, а раннія изображенія Евангельскихъ событій, изображенія, подобныхъ которымъ мы почти не встрѣчаемъ ни прежде, ни послѣ (до XIII в.). Постараюсь познакомить съ ними читателя.

Благовѣщеніе. Богородица сидитъ передъ зданіемъ съ пурпуровыми нитями на колѣняхъ. Позади ея два крылатыхъ ангела. Съ нею говоритъ Архангелъ. Выше онъ же представленъ летящимъ; а на Дѣву нисходитъ Духъ Св. въ видѣ голубя.—Архангелъ является въ двухъ моментахъ—посланный и исполняющій предметъ своего посланія. Это напоминаетъ намъ греческую миніатюру XII в. (слова на Богородичн. праздн. Іакова монаха. Ват. библ. № 1162). На престолѣ сидятъ три юноши — тріипостасное Божество, окруженные ангелами, херувимами и серафимами. Внизу, выслушивая повелѣніе, стоитъ арх. Гавріилъ, какъ-бы въ молитвенной позѣ. Выслушавъ повелѣніе, онъ летитъ внизъ на землю. Миніатюра относится къ слову: „Посланіе архангела Гавріила къ пресвятой Дѣвѣ." На слѣдующихъ миніатюрахъ Гавріилъ влетаетъ въ окно прядущей Маріи; далѣе застаетъ ее у колодца и наконецъ благовѣститъ ей прядущей.—Въ первомъ же верхнемъ ряду арки въ связи съ Благовѣщеніемъ мы видимъ двухъ ангеловъ передъ мужемъ въ бѣлой туникѣ, жолтомъ плащѣ (pallium) и въ сапогахъ. По объясненію Чампини (Vetera monumenta) и Валентини (Basilica Liberiana), это ангелъ предсказываетъ Захаріи о рожденіи сына, когда священникъ находился у алтаря кадильнаго. Но этимъ объясненіемъ не позволяетъ намъ удовлетворитьея то, что мы не встрѣчаемъ на мозаикахъ арки ни одного эпизода изъ жизни Крестителя. Чампини считалъ такимъ нижнее изображеніе справа; но Валентини доказалъ неосновательность его объясненія. Съ другой стороны борода и костюмъ этой мужской фигуры встрѣчаются въ двухъ изображеніяхъ Іосифа, которыя мы видимъ справа. Не есть ли это явленіе ангела Іосифу (Матѳ. I, 20)? То, что, по Евангелію, явленіе было „во снѣ", не можетъ служить существеннымъ опроверженіемъ такого предположенія.

Верхнее изображеніе справа отъ апокалипсическаго престола и символическаго орла—*Принесеніе Христа во храмъ.* Дѣва Марія въ сопровожденіи двухъ ангеловъ входитъ, держа на рукахъ младенца. Іосифъ указываетъ ей на пророчицу Анну. За Анной съ поспѣшностію идетъ навстрѣчу Богоматерь; Симеонъ, готовый принять младенца на свои руки, покрытыя одеждой. За нимъ группа священнослужителей. На заднемъ планѣ—колонны съ арками, какъ бы дворъ храма, и справа самый храмъ съ голубями на ступеняхъ его. Отъ храма поспѣшно удаляется женщина, принесшая свою жертву.

Поклоненіе волхвовъ отличается замѣчательными особенностями. Христосъ младенецъ возсѣдаетъ одинъ на широкомъ тронѣ съ подножіемъ. Позади трона четыре ангела и звѣзда (двѣ среднія фигуры Чампини принималъ за спутниковъ волхвовъ). По сторонамъ престола сидятъ двѣ безбородыя фигуры. По мнѣнію Чампини, это Марія и старшій волхвъ; по Валентини, Іосифъ и Марія. Сидящая фигура вправо отъ Христа по цвѣту костюма напоминаетъ Богородицу на другихъ частяхъ этой арки. Что касается до другой фигуры, то она нисколько не похожа по костюму ни на волхва, ни на Іосифа. Іосифъ съ бородой и съ открытой головой. Длинная темная одежда, покрытая голова и отсутствіе бороды говорятъ въ пользу того, что это женщина. Она больше всего похожа на пророчицу Анну предыдущаго изображенія. Но мы не имѣемъ основанія по этому сходству дѣлать заключеніе о значеніи фигуры. За нею слѣдуютъ два юныхъ волхва, держащіе въ рукахъ дары. Они направляются отъ зданія (города) къ младенцу. Предположеніе Валентини, что изображеніе третьяго волхва было

разрушено во время исправленія базилики при Бенидиктѣ XIV (1740—1758 г.), совершенно невѣрно: только два юныхъ царя-волхва и въ изданіи Чампини (1690 г.), которое предшествовало этому исправленію. Извѣстно, что въ первые вѣка христіанства число волхвовъ не было точно опредѣлено: въ живописи катакомбъ встрѣчаются то два, то четыре (De Rossi Объ изображеніяхъ св. Дѣвы въ катакомбахъ).

Поклоненію волхвовъ во второмъ ряду справа соотвѣтствуетъ двѣнадцатилѣтній *Христосъ во храмѣ*. Передъ зданіемъ стоитъ группа, обратившись къ Божественному дитяти, котораго охраняютъ два ангела. Съ радостію подходятъ къ нему Іосифъ и Марія, въ сопровожденіи ангела.

Сцена *Избіенія младенцевъ* вовсе не имѣетъ того кроваваго характера, какимъ она отличается въ произведеніяхъ позднѣйшихъ, особенно послѣ возрожденія. Художники XVI и XVII в. съ особенною любовью изображали толпу несчастныхъ женщинъ съ разнообразными выраженіями безвыходнаго горя и отчаянія и необузданную ярость безжалостныхъ воиновъ, избивающихъ невинныхъ дѣтей. Въ Византійскихъ рукописяхъ (напр. Ватик. Менол. Василія и Евангеліе № 1156) и въ произведеніяхъ ранней эпохи итальянскаго Возрожденія эта сцена менѣе кровава: мы видимъ не болѣе трехъ, иногда двѣ или даже одну мать, у которой воинъ отнимаетъ ея ребенка. Въ базиликѣ Либеріевой мы видимъ трехъ воиновъ и противъ нихъ группу матерей, спокойно стоящихъ съ своими младенцами на рукахъ. Прежде эту сцену дополняла фигура сидящаго Ирода, который отдаетъ воинамъ приказаніе объ избіеніи младенцевъ. (Эту фигуру мы видимъ въ изданіи Чампини 1690 г.) — На соотвѣтствующемъ мѣстѣ справа *волхвы приходятъ къ Ироду* и спрашиваютъ о явленіи Мессіи; Иродъ указываетъ на старцевъ, держащихъ хартію закона (*).

Не менѣе интереса представляютъ мозаики вдоль главнаго корабля. Десять изображеній, потерпѣвшихъ отъ времени, замѣнены живописью въ концѣ XVI в. Древнихъ, отчасти реставрированныхъ остается тридцать два. Стиль ихъ очень близокъ къ стилю миніатюръ рукописей первыхъ христіанскихъ вѣковъ. Миланская рукопись Иліады, ватиканская — Виргилія, и вѣнская книга Бытія, — рукописи IV—V в. — приходятъ на память, когда разсматриваешь эти мозаики. Содержаніемъ ихъ служитъ исторія Авраама, Іакова, Моисея и Іисуса Навина.

Рядъ мозаикъ начинается встрѣчей *Авраама* съ Мельхиседекомъ. Авраамъ въ этой сценѣ сидитъ на конѣ, чего мы не видимъ ни въ вѣнск. рукописи Бытія, ни въ ватик. Осьмокнижіи (**). Мельхиседекъ — пѣшій, въ короткой туникѣ и хламидѣ, какъ онъ обыкновенно изображается въ древнихъ миніатюрахъ. Хламида (paludamentum) застегнута бляхой (fibula). Онъ держитъ въ рукѣ сосудъ съ хлѣбами, подавая его Аврааму. Сосудъ длинный съ узкимъ дномъ, форма, встрѣчаемая на фрескахъ и саркофагахъ въ изображеніяхъ чуда умноженія хлѣбовъ. Между царемъ-священникомъ и патріархомъ красивый сосудъ съ двумя ручками. Въ Осьмокнижіи два сосуда и семь хлѣбовъ; въ вѣнск. Библіи только одинъ сосудъ въ рукахъ Мельхиседека. — Но особенно интересно изображеніе Бога Израилева наверху между двумя главными фигурами.

На саркофагахъ присутствіе Бога-Отца обыкновенно представляется опущенной десницей. Такое же представленіе мы встрѣчаемъ обыкновенно на римскихъ церковныхъ мозаикахъ, въ Ватик. осьмокнижіи (***), и въ другихъ старинныхъ рукописяхъ послѣ V вѣка. Въ Либиріевой базиликѣ Богъ-Отецъ изображается полуфигурою въ облакахъ. Нельзя при этомъ не припомнить миніатюръ миланской Иліады и ватиканскаго Виргилія. Въ первой ркпси напр. Зевсъ въ облакахъ, съ нимбомъ, слушаетъ мольбы Агамемнона (13 м.), во второй, въ сельской сценѣ изъ Георгикъ—Юнона въ облакахъ (Georg. III, v. 153).

Но въ мозаикѣ, изображающей битву Іисуса Навина съ царемъ Іерусалимскимъ и четырьмя другими царями, мы видимъ только руку, низводящую каменный дождь на враговъ Израиля.

(*) Странное разногласіе въ объясненіи этого изображенія у Чампини. Въ группѣ слѣва, которую мы принимаемъ за волхвовъ, онъ видѣлъ Иродіаду, ея мать и служанку; старцы іудейскіе съ книгами ему казались служителемъ съ головой Іоанна и двумя воинами.

(**) Статья объ этой рукописи, г. Виноградскаго, будетъ помѣщена въ слѣдующемъ Сборникѣ Общества.

Прим. Ред.

(***) Исключенія указаны будетъ въ статьѣ объ этой ркпси.

При свиданіи съ тремя Ангелами Авраамъ, выбѣгая имъ навстрѣчу, почтительно кланяется. Въ Осьмокнижіи онъ кланяется въ ноги. — Ниже на той-же картинѣ-мозаикѣ три Ангела сидятъ рядомъ за четыреугольнымъ столомъ, подъ которымъ стоитъ сосудъ. Авраамъ приноситъ блюдо; рядомъ онъ же черезъ столъ разговариваетъ съ Саррой, стоящей передъ домомъ. Въ Ватик. ркпси Ангелы сидятъ на трехъ сторонахъ четыреугольнаго стола; на столѣ три чаши, а подъ столомъ телецъ. Авраамъ несетъ чашу, а Сарра глядитъ изъ за занавѣски. — Третья мозаика — разлученія Авраама съ Лотомъ. Далѣе прерывается рядъ изображеній — аркой капеллы Боргезе, для постройки которой разрушено три мозаическія картины. За тѣмъ слѣдуетъ тоже съ перерывами исторія *Іакова*.

Исаакъ благословляетъ Іакова вмѣсто Исава. Внизу Исавъ возвращается съ охоты и приноситъ отцу его любимое блюдо. Отецъ удивленъ, мать въ замѣшательствѣ. Тотъ-же сюжетъ находится и въ кн. Бытія, и въ Осьмокнижіи съ небольшими измѣненіями. — Далѣе Іаковъ, принятый Лаваномъ, проситъ у него въ замужество Рахиль и получаетъ вмѣсто нея Лію. — Обманутый жалуется и снова проситъ Рахиль. Лаванъ обѣщаетъ ее подъ условіемъ семилѣтней работы. Внизу той же картины празднуется бракъ. Женихъ и невѣста подаютъ другъ другу руки; между ними отецъ: изображеніе аналогическое обрученію Маріи въ картинахъ XIV, XV, XVI вѣка.

Іаковъ заключаетъ съ Лаваномъ договоръ о раздѣлѣ овецъ, которыя народятся, и обогащается посредствомъ хитрости. Получивъ отъ Бога повелѣніе—возвратиться къ родителямъ, онъ оставляетъ съ своимъ семействомъ домъ Лавана; — здѣсь опять встрѣчается полуфигура Бога-Отца, дающаго повелѣніе Іакову.

Послы Іакова приходятъ къ Исаву, чтобъ испросить прощеніе. Внизу примиреніе братьевъ. Всѣ эти сцены съ нѣкоторыми перемѣнами встрѣчаются въ миніатюрахъ и вѣнской и ватиканской (№ 746) библейской рукописи. Слѣдующаго эпизода нѣтъ въ этихъ древнѣйшихъ миніатюрахъ. — Эморъ и Сихемъ просятъ у Іакова, въ присутствіи его сыновей, отдать Дину замужъ за молодаго человѣка, нанесшаго ей оскорбленіе. Ниже Сихемъ убитъ; Леви и Симіонъ разсказываютъ отцу, какъ они отмстили за сестру. Іаковъ упрекаетъ Леви и Симіона, въ присутствіи ихъ братьевъ, за жестокость, и приказываетъ имъ приготовляться къ отправленію.

Интересенъ костюмъ молодаго Іакова; какъ пастухъ, онъ носитъ короткую тунику, покрывающую только лѣвое плечо; правое плечо обнажено (ἐξωμίς). Такъ же одѣтъ онъ и въ Вѣнской книгѣ Бытія. Такъ одѣты пастухи Ватиканскаго Виргилія. — Въ нашихъ мозаикахъ, равно какъ и въ рукописи Виргилія, легко замѣтить наклонность къ изображенію жизни сельской, пастушеской. Мозаистъ всегда пользовался случаемъ помѣстить среди зелени стада патріарховъ. Таже наклонность видна и въ миніатюристѣ вѣнской Библіи.

Рядъ мозаикъ другой стороны корабля начинается изображеніемъ, не совсѣмъ понятнымъ. Мы видимъ царицу или царевну и передъ ней группу. Объясняютъ, что это дочь Фараона отдаетъ *Моисея* на воспитаніе его матери. Внизу Евреи укоряютъ Моисея за убійство Египтянина. Интересенъ костюмъ царевны, украшенный драгоцѣнными камнями. Въ мозаикахъ Либеріевой базилики къ нему ближе всего подходитъ одежда Богородицы на аркѣ, о которой говорено было выше. Подобный же, хотя и менѣе роскошный костюмъ у Сепфоры, невѣсты Моисея, въ слѣдующей сценѣ ихъ брака. У Дѣвы Маріи, у дочери Фараона, у Сепфоры, равно какъ и у молодыхъ дѣвушекъ противоположной стороны корабля—у Рахили и Ліи—одежда золотаго или желтаго цвѣта.

Подъ изображеніемъ брака мы видимъ,—молодой Моисей пасетъ стада своего тестя Рагуила. Далѣе переходъ чрезъ Чермное море представленъ безъ олицетвореній моря, пустыни и бездны, какія мы встрѣчаемъ въ парижской Псалтыри, ватиканск. Осьмикнижіи и нѣкот. др. Слѣва группа Евреевъ на одномъ берегу, группа всадниковъ на другомъ; посреди въ морѣ тонетъ Фараонъ. По мнѣнію Пипера (Mythologie und Symbolik der christl. Kunst), въ первые вѣка христіанства до Карла Великаго физическія олицетворенія встрѣчаются очень рѣдко.

Израильтяне жалуются Моисею на недостатокъ пищи. Моисей молится. Внизу—чудесное явленіе перепелокъ. Новыя жалобы на безводіе: Моисей источаетъ воду, Іисусъ отправляется противъ Амалекитовъ.—Битва съ Амалекитами. Моисей молится на горѣ, по сторонамъ его Ааронъ и Уръ; они не поддерживаютъ его рукъ.—Даѳанъ, Коръ и Авиронъ жалуются на Моисея и Аарона. Народъ вол-

нуется и преслѣдуетъ ихъ; Моисей, Ааронъ и Маріамъ бѣгутъ къ храму; имъ покровительствуетъ Божія десница и покрываетъ ихъ овальнымъ облакомъ.

Моисей передаетъ Левитамъ книгу Второзаконія и умираетъ на горѣ. Онъ полулежитъ, обративъ свой взоръ на землю обѣтованную. Въ ватик. Осьмокнижіи Моисей на горѣ по грудь, смотритъ вдаль; на скатѣ и въ долинѣ—птицы и деревья; внизу рѣка, вытекающая изъ горы. Моисей и Ааронъ постоянно являются въ бѣлой длинной туникѣ и тогѣ. Моисей повидимому вездѣ безбородый.

Внизу той же мозаики Израильтяне, подъ предводительствомъ *Іисуса Навина*, идутъ съ ковчегомъ завѣта. Іисусъ, въ туникѣ и хламидѣ (paludamentum), встрѣчаетъ прекраснаго ангела. Внизу къ нему приходятъ соглядатаи изъ Іерихона и разсказываютъ, какъ женщина помогла имъ убѣжать; справа женщина спускаетъ воина съ городской стѣны. Обносятъ ковчегъ вокругъ Іерихона, подъ предводительствомъ Іисуса. Городъ окруженъ стѣною съ четырехъ сторонъ; рушится цѣлая сторона. Далѣе слѣдуютъ изображенія разныхъ битвъ. Іисусъ покровительствуетъ Гаваонитамъ противъ царя іерусалимскаго и четырехъ другихъ царей. Десница Божія ниспосылаетъ каменный дождь. Навинъ останавливаетъ солнце, стоя въ полномъ вооруженіи на горѣ; внизу битва. Въ его фигурѣ есть величіе, хотя она далеко уступаетъ въ этомъ отношеніи подобному изображенію въ ватиканск. свиткѣ Іисуса Навина (VII—VIII в.).—Послѣдняя изъ древнихъ мозаикъ: плѣнныхъ царей приводятъ къ Іисусу Навину; онъ приказываетъ раздѣлить добычу.

Вѣроятно, до извѣстной степени полный библейскій циклъ составлялъ содержаніе мозаикъ Либеріевой базилики. До насъ дошли отрывки, которые вмѣстѣ съ отрывками древнѣйшихъ рукописей, украшенныхъ миніатюрами, служатъ драгоцѣннымъ памятникомъ того періода христіанскаго искусства, когда оно впервые изъ подземелій кладбищъ выходитъ на свѣтъ. Вѣнская рукопись Бытія, ватиканское Осьмокнижіе и эти мозаики указываютъ намъ, какъ представляли въ раннюю эпоху библейскія событія. Съ другой стороны мусивная живопись Либеріевой базилики служитъ намъ прекраснымъ образчикомъ того состоянія искусства, когда еще не выработался стиль его отдѣльныхъ областей, когда въ мозаикѣ сказывалась наивная прелесть древне-христіанской фрески и пріемы рукописной миніатюры (*).

Римъ.
Май 1865 г.

(*) Гравюры съ мозаикъ, составляющихъ предметъ статьи, см. въ изданіи Valentini Basilica Liberiana.

ОПИСАНІЕ

ГРЕЧЕСКАГО КОДЕКСА ПСАЛТИРИ,

IX—XII ВѢКА,

СЪ СОВРЕМЕННЫМИ ИЗОБРАЖЕНІЯМИ, ПРИНАДЛЕЖАЩАГО А. И. ЛОБКОВУ.

СТАТЬЯ В. М. УНДОЛЬСКАГО.

ОПИСАНІЕ

ГРЕЧЕСКАГО КОДЕКСА ПСАЛТИРИ, IX—XII ВѢКА,

СЪ СОВРЕМЕННЫМИ ИЗОБРАЖЕНІЯМИ, ПРИНАДЛЕЖАЩАГО А. И. ЛОБКОВУ.

Лобковскій кодексъ псалмовъ Давидовыхъ писанъ тщательнымъ уставнымъ почеркомъ второй половины IX столѣтія, на **169** пергаменныхъ листахъ, въ четвертую долю листа. Послѣ **150** псалмовъ читается особь написанный ἰδιόγραφος, за тѣмъ пѣсни Библейскія, нѣкоторыя церковныя пѣснопѣнія, молитвы и проч., подобно тому и почти тѣже, какія находятся въ Александрійскомъ кодексѣ Библіи V вѣка и во Флорентійской Лаврентіанской псалтири XII столѣтія (*). Лобковская псалтирь писана стихами στιχηρῶς, впрочемъ по раздѣленію несогласными съ Александрійскимъ кодексомъ. Надписанія псалмовъ, заглавныя буквы каждаго псалма и начальныя—каждаго стиха писаны киноварью. Чернила кодекса пожелтѣли отъ времени и постерлись отъ употребленія церковнаго или келейнаго. Это обстоятельство конечно было причиной того, что, по древнему уставу IX вѣка, текстъ бо́льшей части рукописи поправленъ болѣе округлымъ, почти скорописнымъ почеркомъ, однако же не позже XII столѣтія. Такимъ образомъ въ одномъ и томъ же греческомъ кодексѣ не рѣдко встрѣчаемъ два разныхъ чтенія одного и того же мѣста.

На поляхъ текста во многихъ мѣстахъ сдѣланы изображенія, большею частію искусныя и хорошо сохранившіяся, въ которыхъ мысль псалмопѣвца представлена въ лицахъ, — пророчество въ исполненіи, Ветхій Завѣтъ въ новой благодати. Помимо религіозной стороны, эти изображенія интересны для исторіи Византійской живописи и вообще Византійскаго искусства, въ разныхъ отношеніяхъ.

Поэтому и наше описаніе Лобковскаго кодекса Псалтири естественно должно распадаться на двѣ части: а) на изслѣдованіе текста псалмовъ и б) на разсмотрѣніе картинъ, украшающихъ этотъ замѣчательный кодексъ.

Извѣстно, что всѣ рукописи и изданія греческихъ библейскихъ ветхозавѣтныхъ книгъ перевода **70**-ти толковниковъ раздѣляются на двѣ главныя редакціи: а) Ватиканскую или Римскую и б) Александрійскую. Ватиканскій кодексъ Библіи относится къ V-му, Александрійскій не позже VI-го столѣтія. Въ послѣднемъ т. е. Александрійскомъ кодексѣ съ **19**-го стиха псалма **49**-го, со словъ: καὶ

(*) См. Бандини: Catalogus codicum manuscriptorum bibl. Mediceae Laurentianae. Florentiae. 1764. f°. tom. I. pag. 48, № XXII.

ἡ γλωσσά σου περιέπλεκε δολιότητα, до 11-го стиха псалма 79-го, до словъ: τὰς κέδρους τοῦ θεοῦ, значитъ цѣлые тридцать псалмовъ утрачены, почему и извѣстны въ одномъ Ватиканскомъ спискѣ. Въ свою очередь и Ватиканскій кодексъ, по отзыву издателей, а psalmo CV usque ad CXXXVIII nimia vetustate mancus est, т. е. текстъ Ватиканскаго кодекса со 105 псалма по 138 утраченъ отъ ветхости. Какими же рукописями восполненъ сей недостатокъ, сего не объяснили издатели. Уже и по одному этому обстоятельству довольно понятно значеніе Лобковскаго греческаго кодекса Пталтири, имѣющаго упомянутые псалмы вполнѣ. На этомъ конечно основаніи г. Тишендорфъ, въ предисловіи къ 2 изданію Ветхаго Завѣта по переводу 70 толковниковъ, привелъ всѣ варіанты сихъ псалмовъ изъ принадлежащей ему греческой Псалтири (*).

Внимательное разсмотрѣніе текста Лобковскаго кодекса псалмовъ и сличеніе его съ Александрійскимъ и Ватиканскимъ кодексами, а равнымъ образомъ сопоставленіе Греческаго текста съ Еврейскимъ подлинникомъ и древнимъ Славянскимъ переводомъ (**), привело къ тому несомнѣнному убѣжденію, что текстъ его несходенъ совершенно ни съ Александрійскимъ, ни съ Ватиканскимъ кодексами; но всего чаще слѣдуетъ чтенію того или другаго кодекса. Сказано — всего чаще, и сказано не напрасно, поелику въ Лобковскомъ греческомъ кодексѣ Псалтири встрѣчается не мало и такихъ мѣстъ, которыя вовсе несходны съ упомянутыми знаменитыми манускриптами. Въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ чтеніе Лобковскаго кодекса слѣдуетъ Ватиканской или Александрійской редакціи, никакъ нельзя допустить случайности; напротивъ такихъ мѣстъ, гдѣ выборъ можно назвать неудачнымъ, очень мало, въ сравненіи съ большимъ количествомъ безспорно и очевидно удачнаго выбора. Наконецъ, что касается до тѣхъ мѣстъ, гдѣ Лобковскій кодексъ представляетъ новые варіанты или разнорѣчія, или, такъ сказать, новые совершенно отличныя чтенія отъ Александрійскаго и Ватиканскаго кодексовъ, — то всѣ сіи разночтенія неодинаковой важности и достоинства. И здѣсь, какъ и при выборѣ чтеній изъ Александрійской и Ватиканской редакціи, однѣ мѣста удаляются отъ еврейскаго подлинника; но за то другія гораздо ближе къ нему подходятъ, чѣмъ въ упомянутыхъ двухъ кодексахъ. Кромѣ сего, есть нѣсколько удачныхъ и замѣчательныхъ мѣстъ, гдѣ Лобковскій кодексъ, при замѣчательной близости къ подлиннику представляетъ очевидное сходство съ древнимъ Славянскимъ переводомъ псалмовъ Давидовыхъ. Представимъ нѣсколько доказательствъ того, что въ Лобковскомъ кодексѣ Псалтири сдѣланъ правильный выборъ чтеній изъ Александрійскаго и Ватиканскаго кодексовъ.

Псалма XXIV стихъ 14 по Александрійскому читается: καὶ τὸ ὄνομα κυρίου τῶν ἐπικαλουμένων αὐτόν. Сего нѣтъ въ Лобковскомъ и Ватиканскомъ кодексахъ. Этой вставки нѣтъ и въ Еврейскомъ подлинникѣ и Славянскомъ переводѣ.

Псалма XLIII стихъ 14 въ Александрійскомъ читается: καὶ οἱ ἐχθροὶ ἡμῶν εμυκτήρισαν. Въ Лобковскомъ и Ватиканскомъ сего нѣтъ. И въ Еврейскомъ подлинникѣ равно и въ Славянскомъ переводѣ тоже сего не находится.

Псалма LXXXVII стихъ 15 въ Лобковскомъ и Александрійскомъ читается: ἵνα τί κύριε ἀπωθεῖς τὴν ψυχήν μου; но въ Ватиканскомъ кодексѣ вмѣсто ψυχήν μου (т. е. душу мою) стоитъ προσευχήν μου-

(*) Vetus Testamentum juxta LXX interpretes. Ed. C. Tischendorf. Lipsiae. 1856. 8°. Prolegom. pag. LXXXVI—LXXXIX.

(**) По рукописи Императорскаго Московскаго общества Исторіи и Древностей Россійскихъ, №167, писанной на пергаменѣ, въ концѣ XIV или въ началѣ XV вѣка. При этомъ нельзя умолчать о пергаментной славянской Псалтири XIV вѣка, съ современными изображеніями, принадлежащей тому же счастливому владѣльцу описываемаго нами греческаго кодекса Псалтири. Эта, во многихъ отношеніяхъ замѣчательная рукопись стóитъ отдѣльной монографіи. Ссылки на псалмы и стихи сдѣланы по изданіямъ Александрійскаго кодекса Грабе и Брейтингера. Изданій Вульгаты имѣли мы болѣе двадцати съ самыхъ древнихъ до Парижскаго 1843, 8°, замѣчательнаго между прочимъ тѣмъ, что содержанія главъ (равно какъ и въ Венеціянскомъ изд. 1579, 8°) въ немъ тѣ самые, съ которыхъ переведены въ нашей Аннинской (не выпущенной въ свѣтъ) библіи. Для Еврейскаго текста, кромѣ изданія Гана (1838 г.), мы пользовались изданіемъ съ переводомъ латинскимъ Ariae Montani (1619, 2), четвероязычною библіею Рейнекція и другими.

молитву мою. Но въ Еврейскомъ подлинникѣ (*) это мѣсто читается согласно съ Лобковскимъ кодексомъ и Славянскимъ переводомъ: „отрѣши душу мою“.

Псалма LXXXIX стихъ 17 по Лобковскому и Александрійскому: καὶ τὸ ἔργον τῶν χειρῶν ἡμῶν κατεύθυνον. Въ Ватиканскомъ кодексѣ всего сего нѣтъ; но приведенныя слова читаются въ Еврейскомъ подлинникѣ согласно съ Славянскимъ переводомъ: „и дѣла рукъ нашихъ исправи“.

Псалма XCI стихъ 10 по Лобковскому и Александрійскому: ὅτι ἰδοὺ οἱ ἐχθροί σου κύριε; въ Ватиканскомъ кодексѣ сего повторенія нѣтъ; но оно соотвѣтствуетъ словамъ Еврейскаго подлинника и Славянскаго перевода: „яко се врази твои, Господи“.

Подобнымъ образомъ, псалма XCII ст. 3 въ Лобковскомъ и Александрійскомъ читается: ἀροῦσιν οἱ ποταμοὶ ἐπιτρίψεισ αὐτῶν. Въ Ватиканскомъ сіе опущено; но въ Еврейскомъ подлинникѣ слова сіи находятся, равно и въ Славянскомъ переводѣ: „воздвигоша рѣки, Господи, воздвигоша рѣки гласъ свой, возмутъ рѣки стругы своя“.

Псалма CXV стихъ 5 въ Лобковскомъ и Ватиканскомъ читается слѣдующимъ образомъ: τὰς εὐχάς μου τῷ κυρίῳ ἀποδώσω, ἐναντίον παντὸς τοῦ λαοῦ αὐτοῦ. Въ Александрійскомъ весь сей стихъ опущенъ. Но онъ читается въ Еврейскомъ подлинникѣ и Славянскомъ переводѣ: „обѣты моя Господеви воздамъ прѣдъ всѣми людьми его“. Нынѣ вмѣсто *обѣты* читается *молитвы*, но древній переводъ ближе къ Еврейскому подлиннику.

Псалма CXXXIV стихъ 17 по Александрійскому кодексу читается въ слѣдующемъ видѣ:

Ρεῖνας ἔχουσιν, καὶ οὐκ ὀσφρανθήσονται.
Χεῖρας ἔχουσιν, καὶ οὐ ψυλαφήσουσιν.
Πόδας ἔχουσιν, καὶ οὐ περιπατήσουσιν.
Οὐ φονήσουσιν ἐν τῶ λάριγγι αὐτῶν.

Всего сего нѣтъ въ Лобковскомъ и Ватиканскомъ кодексахъ, равно въ Славянскомъ переводѣ и Еврейскомъ подлинникѣ.

Псалма CXXXVIII въ стихѣ 12 по Лобковскому и Ватиканскому кодексамъ читается: καὶ νὺξ ὡς ἡμέρα φωτισθήσεται. Въ Александрійскомъ сего нѣтъ; напротивъ есть въ Еврейскомъ подлинникѣ и въ Славянскомъ переводѣ: „и нощь яко дьнь просвѣтиться“.

Сихъ девяти примѣровъ конечно достаточно для полнаго убѣжденія въ томъ, что въ Лобковскомъ кодексѣ псалтири не случайно принято чтеніе извѣстнаго мѣста по Александрійскому или Ватиканскому кодексамъ; напротивъ съ тщательною разборчивостію и соображеніемъ съ Еврейскимъ подлинникомъ.

Замѣчательно, что всѣ приведенныя мѣста Лобковскаго кодекса согласны съ Греческимъ текстомъ Псалтири, употребляемой православными Греками при отправленіи Богослуженія (**).

Мы вовсе не хотимъ утверждать, что Лобковскій кодексъ не представляетъ и неудачнаго выбора чтеній. Вотъ два примѣра:

Псалма LXV стихъ 1 въ Лобковскомъ: ἀλαλάξατε τῷ κυρίῳ πᾶσα ἡ γῆ, но въ Ватиканскомъ τῷ θεῷ, согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ и древнимъ Славянскимъ переводомъ: „въскликнѣте Богу“ Нынѣ согласно съ Лобковскимъ кодексомъ: „воскликнете Господеви“.

Псалма CXLVI стихъ 8 въ концѣ, Лобковскій и Ватиканскій кодексы добавляютъ: καὶ χλόην τῇ δουλείᾳ τῶν ἀνθρώπων. Сего дополненія нѣтъ въ Александрійскомъ кодексѣ и Еврейскомъ подлинникѣ. Но переводъ Славянскій слѣдуетъ Лобковскому и Ватиканскому кодексамъ: „и траву (нынѣ: злакъ) на службу человѣкомъ“. То и другое мѣсто Лобковскаго кодекса согласно съ чтеніемъ, употребляемымъ при Богослуженіи.

(*) Въ автографѣ автора, бывшаго отличнымъ знатокомъ Еврейскаго языка, это и слѣдующія далѣе чтенія Еврейскаго текста приведены въ подлинникѣ. Но, по типографскимъ неудобствамъ, чтенія Еврейскаго текста здѣсь опущены и приведены только соотвѣтствующія имъ чтенія древне-славянскаго перевода. Желающіе прочесть эти мѣста по Еврейскому подлиннику могутъ справиться въ печатной Еврейской библіи. *Ред.*

(**) Мы при сличеніи пользовались Венеціанскимъ изданіемъ 1812 года, 8°.

По принятому плану теперь слѣдуетъ разсмотрѣть тѣ изъ чтеній Лобковскаго кодекса Псалтири, гдѣ онъ не согласуется ни съ Александрійскимъ, ни съ Ватиканскимъ кодексами. Такихъ мѣстъ довольно много, и при томъ (какъ уже замѣчено), не одинаковаго значенія. Укажемъ сначала на тѣ изъ варіантовъ, которые не вполнѣ соотвѣтствуютъ Еврейскому подлиннику.

Псалма XXV стихъ 6 по Лобковскому кодексу: θυσίαν αἰνέσεως καὶ ἀλαλαγμοῦ. Въ Ватиканскомъ и Александрійскомъ кодексахъ αἰνέσεως, согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ, опущено; но въ переводѣ Славянскомъ читается, согласно съ Лобковскимъ кодексомъ: „жертву хваления и въсклікновения“.

Псалма XXVII стихъ 2 въ Лобковскомъ кодексѣ: εἰσάκουσον Κύριε. Слова Κύριε нѣтъ въ Александрійскомъ и Ватиканскомъ кодексахъ, равно и въ Еврейскомъ подлинникѣ; но есть въ Славянскомъ переводѣ: „услыши Господи“.

Псалма XLIX стихъ 21 въ Лобковскомъ кодексѣ подъ конецъ стиха добавлено: τὰς ἁμαρτίας σου. Ни въ Ватиканскомъ, ни въ Александрійскомъ кодексахъ сего дополненія нѣтъ; но оно есть въ Славянскомъ переводѣ.

Псалма LIV стихъ 9 въ Лобковскомъ читается: τὸν θεὸν τὸν σώζοντά με. Словъ: τὸν θεὸν нѣтъ въ Ватиканскомъ кодексѣ и Еврейскомъ подлинникѣ; но въ Славянскомъ онѣ переведены.

Псалма LV стихъ 14 послѣ ἐκ θανάτου въ Лобковскомъ кодексѣ добавлено: τοὺς ὀφθαλμούς μου ἀπὸ δακρύων. Сего дополненія нѣтъ въ Ватиканскомъ кодексѣ и Еврейскомъ подлинникѣ; но въ Славянскомъ оно переведено: „очи мои отъ слезъ“.

Псалма LVI стихъ 8 въ Лобковскомъ кодексѣ ψαλῶ ἐν τῇ δόξῃ μου; въ Ватиканскомъ только ψαλῶ, остальное пропущено, согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ; но въ переводѣ Славянскомъ: „въспою (въ) славѣ моей“,— согласно съ Лобковскимъ кодексомъ.

Псалма LXIV въ концѣ стиха 2 Лобковскій кодексъ добавляетъ: ἐν Ἱερουσαλήμ, чего нѣтъ ни въ Ватиканскомъ кодексѣ, ни въ Еврейскомъ подлинникѣ; но сіе восполненіе переведено въ Славянскомъ: „о тебѣ въздадятся обѣти во Иерусалимѣ“.

Псалма LXVI въ концѣ стиха 2, Лобковскій кодексъ добавляетъ: καὶ ἐλεῆσαι ἡμᾶς; и сего восполненія нѣтъ въ Ватиканскомъ кодексѣ, равно и въ Еврейскомъ подлинникѣ; но въ Славянскомъ читается согласно съ Лобковскимъ кодексомъ: „и помилуй ны“.

Псалма LXIX въ стихѣ 5 по Лобковскому читается: ζητοῦντές σε ὁ θεός; но въ Ватиканскомъ слово ὁ θεός, равно какъ и въ Еврейскомъ подлинникѣ, опущено. Напротивъ Славянскій переводъ слѣдуетъ чтенію Лобковскаго кодекса: „вси ищющии тебе Господи“.

Псалма LXX стихъ 14 по Лобковскому кодексу: ἐλπιῶ; въ Ватиканскомъ ἐπὶ σὲ, равно и въ Еврейскомъ подлинникѣ опущено; но въ Славянскомъ, согласно съ Лобковскимъ кадексомъ: „уповаю на тя“.

Того же псалма стихъ 22 по Лобковскому кодексу: ἐν λαοῖς κύριε; въ Ватиканскомъ кодексѣ, равно и въ Еврейскомъ подлинникѣ всего сего нѣтъ. Но Славянскій переводъ согласенъ съ чтеніемъ Лобковскаго кодекса: „исповѣмся тебѣ в людехъ, Господи“.

Псалма LXXII стихъ 6 по Лобковскому кодексу: ὑπερηφανία εἰς τέλος; въ Ватиканскомъ кодексѣ εἰς τέλος опущено, и въ Еврейскомъ подлинникѣ тоже сего нѣтъ; но въ Славянскомъ согласно съ Лобковскимъ: „гордыню до коньца“.

Псалма LXXVII стихъ 31 по Лобковскому: πλείοσιν, въ Ватиканскомъ: πίοσιν, согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ: „убилъ тучныхъ“; но въ Славянскомъ переведено чтеніе Лобковскаго кодекса: „уби множайшая“.

Псалма LXXX стихъ 12 въ Лобковскомъ: ὁ θεός μου; въ Ватиканскомъ и Александрійскомъ кодексахъ: ὁ λαός μου. Чтеніе Лобковскаго кодекса ошибочно, не сходно и съ Еврейскимъ подлинникомъ и съ Славянскимъ переводомъ.

Псалма LXXXI стихъ 1 по Лобковскому кодексу: συναγωγῇ ἐθνῶν, по Ватиканскому и Александрійскому: συναγωγῇ θεῶν, согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ и Славянскимъ переводомъ: „въ сньмѣ боговъ“.

Псалма LXXXVI въ стихѣ 2-мъ Лобковскій кодексъ πάντα опускаетъ вопреки Александрійскому и Ватиканскому кодексамъ. Это слово находится въ Еврейскомъ подлинникѣ и въ Славянскомъ переводѣ: „паче всѣхъ".

Псалма XCI стихъ 6 по Лобковскому кодексу читается: ἐβαρύνθησαν — отяготѣли, въ Александрійскомъ и Ватиканскомъ: ἐβαθύνθησαν, согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ и Славянскимъ переводомъ: „зѣло оуглубишася".

Псалма XCIX стихъ 1 по Лобковскому кодексу: ἀλαλάξατε τῷ θεῷ, въ Александрійскомъ и Ватиканскомъ: ἀλαλάξατε τῷ κυρίῳ, согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ и Славянскимъ переводомъ: „работайте Господеви".

Вотъ почти всѣ мѣста Лобковскаго кодекса, гдѣ онъ представляетъ новыя чтенія, не согласныя съ Александрійскимъ и Ватиканскимъ кодексами и въ то же время несходныя съ Еврейскимъ подлинникомъ. Всѣ они сходны съ текстомъ, употребляемымъ при богослуженіи, исключая LXXII, 6, гдѣ послѣ ὑπερηφανία добавлено: αὐτῶν.

Теперь представимъ нѣсколько мѣстъ, въ которыхъ Лобковскій кодексъ, не сходствуя съ Ватиканскимъ и Александрійскимъ кодексами, представляетъ замѣчательное сходство съ Еврейскимъ подлинникомъ, и тѣмъ самымъ представляетъ новое доказательство того, что едва ли не значительнѣйшая часть неточностей перевода седмидесяти толковниковъ произошла отъ неосмотрительности и малограмотности переписчиковъ, но не отъ самихъ переводчиковъ.

Псалма V стихъ 6 по Ватиканскому и Александрійскому кодексамъ: ἐμίσησας κύριε πάντας τοὺς ἐργαζομένους τὴν ἀνομίαν. Въ Лобковскомъ кодексѣ Псалтири слово κύριε опущено, какъ и въ Еврейскомъ подлинникѣ, гдѣ читается согласно съ древнимъ Славянскимъ переводомъ: „възненавидѣ вся творящая беззаконие", равно и съ нынѣ употребляемымъ: „возненавидѣлъ еси вся дѣлающія беззаконія".

Псалма XVIII стихъ 6 въ Александрійскомъ и Ватиканскомъ кодексахъ: δραμεῖν ὁδὸν αὐτοῦ. Въ Лобковскомъ αὐτοῦ опущено, по Еврейскому подлиннику и согласно съ Славянскимъ переводомъ: „тещи путь".

Псалма LXVII стихъ 34 по Ватиканскому читается: ψάλατε τῷ θεῷ, τῷ ἐπιβεβηκότι; въ Лобковскомъ ψάλατε τῷ θεῷ опущено согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ, гдѣ точно такъ же, какъ и въ древнемъ и новомъ Славянскомъ переводахъ, не находится сего излишняго повторенія.

Псалма LXXII стихъ 18 по Ватиканскому μνήσθητε ταύτης τῆς κτίσεώς σου; въ Лобковскомъ кодексѣ слова: τῆς κτίσεώς σου опущены. Ихъ нѣтъ и въ Еврейскомъ подлинникѣ, равно въ Вульгатѣ и Славянскомъ переводѣ.

Псалма LXXXVII стихъ 3 по Ватиканскому и Александрійскому кодексамъ оканчивается такъ: δεήσίν μου κύριε; въ Лобковскомъ κύριε опущено согласно Еврейскому подлиннику, Славянскому переводу: „къ моленію моему" и Вульгатѣ: ad precem meam.

Псалма CXXXVIII стихъ 3 по Ватиканскому и Александрійскому кодексамъ читается: ὅτι σὺ ἐκτήσω τοὺς νεφρούς μου κύριε. Въ Лобковскомъ слово κύριε опущено. Его нѣтъ и въ Еврейскомъ подлинникѣ, равно въ Вульгатѣ и въ Славянскомъ переводѣ. Во всѣхъ сихъ мѣстахъ Лобковскій кодексъ сходствуетъ съ употребляемымъ при церковномъ богослуженіи.

Указавъ нѣкоторыя мѣста, гдѣ переводъ седмидесяти толковниковъ по Ватиканскому и Александрійскому кодексамъ представляетъ излишнія слова противъ Еврейскаго подлинника, — теперь намъ слѣдуетъ представить нѣсколько примѣровъ, гдѣ въ Греческомъ переводѣ (по тѣмъ же рукописямъ) замѣчается недостатокъ нѣкоторыхъ выраженій противъ Еврейскаго подлинника. Такъ напримѣръ:

Псалма LXVII стихъ 21 по Лобковскому кодексу καὶ τοῦ κυρίου αἱ διέξοδοι τοῦ θανάτου. Въ Ватиканскомъ кодексѣ слово κυρίου читается однажды вопреки Еврейскому подлиннику и Вульгатѣ: domini domini exitus mortis. Въ древнемъ Славянскомъ переводѣ согласно съ Ватиканскимъ кодексомъ слово: „Господня" читается однажды; но въ употребляемомъ нынѣ, согласно съ Лобковскимъ и Еврейскимъ, дважды.

Псалма LXVIII стихъ 33, по Лобковскому: καὶ ζήσεται ἡ ψυχὴ ὑμῶν, въ Ватиканскомъ только: καὶ ζήσεσθε, остальное опущено. Въ семъ случаѣ чтеніе Лобковскаго кодекса ближе къ Еврейскому подлиннику, къ Вульгатѣ: et vivet anima vestra, и наконецъ къ переводу Славянскому: „и жива будетъ душа ваша“.

Псалма LXIX стихъ 2 въ Лобковскомъ кодексѣ: κύριε εἰς τὸ βοηθῆσαί μοι σπεῦσον; въ Ватиканскомъ всего сего нѣтъ; но всѣ сіи слова читаются въ Еврейскомъ подлинникѣ, такъ же какъ и въ Вульгатѣ: Domine ad adjuvandum me festina и даже въ Славянскомъ: „Господи, на помощь мнѣ потщися“.

Псалма LXXXVI стихъ 9 по Лобковскому кодексу читается: ἢ εἰς τέλος τὸ ἔλεος αὐτοῦ ἀποκόψει; συνετέλεσε ῥῆμα ἀπὸ γενέας εἰς γενεάν. μὴ ἐπιλήσεται. Ватиканскій кодексъ представляетъ стихъ сей въ слѣдующемъ видѣ: ἢ εἰς τέλος ἀποκόψει τὸ ἔλεος ἀπὸ γενεᾶς καὶ γενεᾶς ἢ ἐπιλήσεται. Опущенные въ Ватиканскомъ слова: συνετέλεσε ῥῆμα соотвѣтствуютъ Еврейскому подлиннику и Славянскому переводу: „сконьча глаголъ“. Подобно предъидущимъ мѣстамъ, и здѣсь Лобковскій кодексъ сходенъ съ употребляемымъ при церковномъ Богослуженіи.

Наконецъ укажемъ на нѣкоторыя самыя важныя мѣста изъ Лобковскаго кодекса Псалтири, гдѣ слова греческаго перевода седмидесяти толковниковъ (по Ватиканскому и Александрійскому кодексамъ), испорченныя переписчиками, замѣняются другими, болѣе вѣрными и болѣе согласными съ Еврейскимъ подлинникомъ.

Псалма LXII стихъ 1 въ Лобковскомъ кодексѣ читается: ἐν τῇ ἐρήμῳ τῆς Ἰουδαίας, но въ Ватиканскомъ стоитъ τῆς Ἰδουμαίας. Чтеніе Лобковскаго кодекса согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ и съ Славянскимъ переводомъ: „въ пустыни Іудейстей“; но Вульгата переводитъ по Ватиканскому неправильно: in deserto Jdumaeae.

Псалма LXII стихъ 6 по кодексу Лобковскому: καὶ χείλη ἀγαλλιάσεως αἰνέσει τὸ στόμα μου. Въ Ватиканскомъвмѣсто στόμα μου стоитъ ὄνομά σου. Но чтеніе Лобковскаго кодекса согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ, съ Вульгатою и съ Славянскимъ переводомъ: „въсхвалять тя оуста моя“.

Псалма LXIII стихъ 2 въ Лобковскомъ кодексѣ: εἰσάκουσον ὁ θεὸς φωνῆς μου. Въ Ватиканскомъ же вмѣсто φωνῆς стоитъ προσευχῆς. И здѣсь чтеніе Лобковскаго кодекса согласно съ Еврейскимъ подлинникомъ и Славянскимъ переводомъ: „гласъ мой“.

Псалма LXXV стихъ 10 по кодексу Лобковскому читается: τοῦ σῶσαι πάντας τοὺς πραεῖς τῆς γῆς. Ватиканскій кодексъ вмѣсто τῆς γῆς читаетъ: τῇ καρδίᾳ. И въ этомъ случаѣ Лобковскій кодексъ согласнѣе съ Еврейскимъ подлинникомъ, съ Вульгатою: mansuetos terrae, и Славянскимъ переводомъ: „кроткыя земля“.

Псалма LXXVI стихъ 5 по Лобковскому кодексу читается: προκατελάβοντο φυλακὰς οἱ ὀφθαλμοί μου; въ Ватиканскомъ кодексѣ вмѣсто οἱ ὀφθαλμοί μου, читается: πάντες οἱ ἐχθροί. Текстъ Лобковскаго кодекса сходенъ съ Еврейскимъ подлинникомъ, съ Вульгатою: oculi mei, и съ Славянскимъ переводомъ: „очи мои“. Кромѣ сего приведенныя мѣста Лобковскаго кодекса имѣютъ за себя авторитетъ церковнаго употребленія.

Теперь слѣдуетъ дать нѣкоторое понятіе объ изображеніяхъ, которыми украшенъ Лобковскій кодексъ. По нашему мнѣнію, онѣ современны написанію самого кодекса, и слѣдовательно второй половины IX столѣтія. Къ этой мысли ведетъ и то обстоятельство, а) что надписанія надъ изображеніями вездѣ остались перваго почерка,—уставныя и б) что, не смотря на главный предметъ ихъ содержанія:—пояснить пророчества Давидовы и указать на исполненіе ихъ въ Новомъ Завѣтѣ,—въ нѣкоторыхъ мѣстахъ изображены обстоятельства и лица, современныя написанію кодекса. Такъ, противъ 67-го стиха псалма LXXIII представлены иконоборцы и на листахъ 51 об. и 23 об. изображенъ св. патріархъ Константинопольскій Никифоръ, попирающій патріарха Іоанна, низложеннаго, какъ извѣстно, въ 842 году. Поэтому нѣтъ кажется причины думать, что изображенія позднѣе написанія кодекса.

По содержанію, изображенія Лобковскаго кодекса относятся: а) однѣ къ вѣрѣ и нравоученію, б) другія къ пророчествамъ и преобразованіямъ, в) третьи къ исторіи Ветхаго и Новаго Завѣта вообще и въ частности къ событіямъ изъ жизни самого Псалмопѣвца, и наконецъ г) четвертыя представля-

ютъ нѣкоторыя данныя для того, какъ современные Греческіе люди изображали природу и понимали искусства.

Мысль, что все создано Богомъ и управляется его промысломъ, изображена противъ Псалма LXIV ст. 12 (л. 62 об.): „благословиши вѣнецъ лѣта благости твоея Господи". Тутъ представлены два человѣка съ крестами въ правыхъ рукахъ. Въ другомъ мѣстѣ (л. 50 об.), пс. L, 14: „и духомъ владычнимъ утверди мя", изображенъ человѣкъ съ поднятымъ взоромъ къ небу, вверху св. Духъ. Вотъ и служители Бога вышняго (л. 98 об. XCVIII, 6.): „Моисей и Ааронъ во Іереехъ его и Самуилъ въ призывающихъ имя его", — всѣ трое стоятъ въ полныхъ облаченіяхъ: Моисей благословляетъ, Ааронъ кадитъ, Самуилъ съ книгою (?) въ рукахъ. Противъ словъ: „дивенъ во святыхъ своихъ Богъ Израилевъ" (л. 65. пс. LXVII, 36.), изображены мученики, съ крестами въ рукахъ. На об. л. 119, тамъ, гдѣ сказано: „сія врата Господня, праведніи внидутъ въ ня" (пс. CXVII, 20), написана райская дверь, вверху ея души праведныхъ, имѣющія войти въ рай; а на об. 102 листа, противъ изреченія: „якоже щедритъ отецъ сыны, ущедритъ Господь боящихся его" (псал. CII, 10), душа человѣческая возносится на небо, принимаетъ ее ангелъ Господень. На об. 102 листа (пс. CII, 20), „благословляютъ Господа вси ангели его. Не забыта и вражда духа злобы противъ свѣта и истины. На листѣ 117-мъ изображены: „Идоли языкъ сребро и злато, дѣла рукъ человѣческихъ" (пс. CXIII, 12). Въ другомъ мѣстѣ (л. 96 об. пс. XCV, 5), гдѣ сказано: „вси бози языкъ бѣсове", представлены два бѣгущихъ бѣса. Тамъ, гдѣ говорится (л. 140 пс. CXL, 10): „падутъ во мрежу свою грѣшницы", изображены діаволы съ тенетами. Противъ словъ: „вскую шаташася языцы и людіе поучишася тщетнымъ" (л. 2 об. Пс. X, 1), представлено возстаніе народа противъ помазанника Божія. На л. 10 (пс. X, 2) изображено, какъ нечестивые (?) „сострѣляютъ во мрацѣ правыя сердцемъ", — фигуры полустертыя. Какъ бы въ предостереженіе отъ боязни, пр. Давидъ предлагаетъ слѣдующій совѣтъ (л. 48 об. пс. XLVIII, 17): „и не убойся, егда разбогатѣетъ человѣкъ", — изображена колесница со всадникомъ. Вотъ почему, видѣхъ (говоритъ псалмопѣвецъ л. 35 об. пс. XXXVI, 35) нечестиваго превозносящася и „высящася яко, кедры ливанскія—и мимоидохъ, и се небѣ" — колоссальная, почти стертая фигура, въ правой рукѣ кошелекъ, съ боку діаволъ, ниже сундукъ съ деньгами и опять деньги въ кошелькѣ. Въ другомъ мѣстѣ, противъ словъ Давидовыхъ (л. 74 пс. LXXIV, 11): „вся роги грѣшныхъ сломлю, и вознесется рогъ праведнаго"—длинною и толстою палицею сбиваютъ рога у троихъ грѣшниковъ, изъ головы у каждаго течетъ много крови.

Въ томъ же родѣ (л. 31 пс. XXXIV, 6): „да будетъ путь ихъ (грѣшниковъ) тма и ползокъ, и Ангелъ Господень прогоняяй ихъ„—изображены грѣшники, гонимые ангеломъ: но Христосъ, какъ любовь всесовершенная, благословляетъ ихъ. Съ тою же цѣлію олицетворены слова Давидовы (л. 10 об. пс. X, 6): „одождитъ на грѣшники сѣти: огнь и жупелъ, и духъ буренъ часть чаши ихъ",— изъ облака сходитъ огнь, попаляющій грѣшниковъ. Для возбужденія къ покаянію во время, представлены въ лицахъ (л. 8 об.) слѣдующія слова: „да возвратятся грѣшницы во адъ, вси языцы забывающіи Бога" (пс. IX, 18), — грѣшниковъ сатана принимаетъ въ свои объятія. Въ другомъ мѣстѣ (л. 5 пс. VI, 6), противъ изреченія: „яко нѣсть въ смерти поминаяй тебе, во адѣ же кто исповѣстьсѧ тебѣ", представленъ мертвый человѣкъ съ распростертыми руками,—символъ того, что послѣ смерти нѣтъ больше покаянія, а значитъ и спасенія.

Но не однѣ ужасающія картины представляетъ Лобковскій кодексъ для нравственнаго назиданія и исправленія: напротивъ, на поляхъ перваго же псалма изображенъ блаженный мужъ и нечестивые. Внизу древо, растущее при исходищахъ водъ и другія (полу-изгладившіяся) фигуры. Противъ 2 ст. пс. XVII: „возлюблю тя, Господи, крѣпосте моя, Господь утвержденіе мое" — представленъ человѣкъ, съ воздѣтыми руками къ небу (конечно самъ царь Давидъ). Тамъ (л. 30 об. пс. XXXIII, 18), гдѣ

сказано: „воззваша праведніи и Господь услыша ихъ", — изображены праведники: одни сидящіе, другіе съ поднятыми руками къ небу. Въ объясненіе 3 стиха пс. XV: „святымъ иже суть на земли, удиви Господь вся хотѣнія своя въ нихъ" — представленъ свѣтлый ликъ угодниковъ Божіихъ. Слова (л. 3 об. пс. IV, 4): „удиви Господь преподобнаго своего" — изображены въ видѣ человѣка, молящагося предъ иконою. Для возбужденія къ дѣламъ милосердія, противъ пс. CI (л. 100), составляющаго молитву нищаго, представленъ нищій, „егда унынетъ предъ Господемъ, проліетъ моленіе свое". Въ другомъ мѣстѣ, л. 35 (пс. XXXVI, 26), изображено, какъ „весь день милуетъ и взаимъ даетъ праведный"— милостыня въ видѣ вѣнчанной жены, на главѣ ея цвѣты. На л. 116, пс. CXI, гдѣ сказано: „расточи даде убогимъ, правда его пребываетъ въ вѣкъ вѣка", — представленъ мужъ милостивый тоже съ процвѣтшею главою. Въ предостереженіе отъ осужденія чужихъ поступковъ (л. 30 пс. XXXIII, 14) противъ изрѣченія: „удержи языкъ твой отъ зла и устнѣ твои, еже не глаголати льсти,"—изображенъ человѣкъ, зажимающій ротъ рукою. Противъ словъ (л. 10 об. пс. XI, 4): „потребитъ Господь вся устны льстивыя" — изображенъ ангелъ Господень, вытягивающій клещами языкъ у сидящаго человѣка; подпись: хула на святую Божію Церковь. На об. л. 70 (пс. LXXII, 4), гдѣ сказано: „яко нѣсть восклоненія въ смерти ихъ", изображены грѣшники съ распущенными волосами; а ниже, противъ стиха 9, гдѣ сказано: „положиша на небеси уста своя, и языкъ ихъ преиде по земли", — нарисованы двое богохульниковъ, съ длинными (почти до земли) языками.

Взглянемъ на изображенія относительно пророчествъ и прообразованій. Мысль о всеобщемъ ожиданіи Мессіи изображена на л. 46 (пс. XLVI, 2), гдѣ говорится: „вси языцы восплещите руками". Противъ пс. 89 (л. 90 об.) изображенъ боговидецъ Моисей, молящійся Христу. Стихъ 5 пс. 86 (л. 86 об.): „мати Сіонъ речетъ: человѣкъ и человѣкъ родися въ немъ и той основа и вышній"; судя по смыслу изображенія, оно относится къ пророчеству Давида о пресв. Богородицѣ. Тамъ же объяснены слова (л. 45 пс. XLIV, 11): „Слыши дщи и виждь и приклони ухо твое", — Богоматерь стоитъ на престолѣ, вверху ея св. Духъ, справа Давидъ, слѣва благовѣствующій архангелъ. Слова LXVII-го псалма стихъ 16 (л. 64): „гора Божія, гора тучная", тоже въ изображеніи принаровлены къ Богоматери. Она съ предвѣчнымъ Младенцемъ вверху горы, внизу камень нерукосѣчный; слѣва Даніилъ, пророчествующій о горѣ великой—возлеже на ложѣ. Справа человѣкъ съ поднятыми къ верху руками. При 26 стихѣ пс. CXXXI (л. 131 об.): „се слышахомъ я во Еѳрафѣ", представлено зданіе, слѣва Давидъ, пророчествующій о Виѳлеемѣ. Въ разныхъ мѣстахъ изображены въ лицахъ пророчества Давидовы о Іисусѣ Христѣ. Такъ л. 57, пс. LVIII, 6: „вонми посѣтити вся языки", изображеніе пророчествующаго о Христѣ Давида; л. 12 (пс. XV, 8), онъ предвидитъ его, говоря: „предзрѣхъ Господа предо мною выну". Онъ прямо именуетъ его сыномъ Божіимъ (л. 114 об. пс. CIX, 1): „рече Господь Господеви моему, сѣди одесную мене", и Царемъ, когда описываетъ „престолъ его, яко дніе неба". Вмѣстѣ съ достоинствомъ царя Давидъ приписываетъ Христу и званіе архіерея великаго вѣчнаго (л. 115 пс. CIX, 4): „ты еси іерей во вѣкъ по чину Мельхиседекову." Онъ провидитъ его распятіе за грѣхи всего міра, когда говоритъ (л. 4, пс. IV, 7): „знаменася на насъ свѣтъ лица твоего, Господи" — Давидъ молится кресту, на немъ икона Спасителя. Тоже изображеніе (л. 86 пс. LXXXV 17) противъ словъ: „сотвори со мною знаменіе во благо". Вмѣстѣ съ симъ онъ провидитъ и Воскресеніе Христово, когда говоритъ: (л. 6 пс. VII, 7) „востани Господи, Боже мой, повелѣніемъ твоимъ, имъ же заповѣдалъ еси", и еще яснѣе (л. 9 об. пс. IX, 33): „воскресни Господи Боже мой, да вознесется рука твоя". Кромѣ пророка Давида, въ объясненіе разныхъ мѣстъ, приводятся пророчества о Христѣ и другихъ пророковъ. Такъ листъ 38 (пс. XXXVIII, 10), гдѣ сказано: „онемѣхъ и не отверзохъ устъ моихъ", изображенъ Христосъ, сзади его воины съ дреколіемъ, справа пророкъ Исаія. Противъ псалма LXIX, 1. (л. 48 об.), гдѣ сказано: „Богъ боговъ глагола," изображенъ Спаситель, справа пророкъ Аввакумъ, слѣва царь Давидъ. — О другихъ пророчествахъ упомянемъ при обзорѣ изображеній историческихъ.

Изъ нихъ одни относятся къ исторіи ветхозавѣтной, другія къ новозавѣтнымъ событіямъ. Въ числѣ первыхъ не мало заимствовано изъ жизни самаго Псалмопѣвца. Пересмотримъ прежде ихъ.

Противъ словъ пс. XXVI, 1 (л. 24): „Господь просвѣщеніе мое и Спаситель мой, кого убоюся".

изображенъ пророкъ Давидъ, стоящій съ гуслями въ рукахъ, кругомъ его растенія, животныя и пр. Въ концѣ псалма CL (л. 147 об.) онъ сидитъ съ гуслями, вокругъ его овцы, звѣри; справа онъ укрощаетъ льва, слѣва убиваетъ вепря (?).

Въ концѣ послѣдняго псалма Давидъ представленъ поражающимъ Голіафа его же собственнымъ мечемъ. Не много выше (л. 141 об. пс. CXLIII, 2), въ объясненіе словъ: „избавитель мой и защититель мой, и на него уповахъ", изображенъ Голіафъ во всеоружіи и Давидъ въ простой убогой одеждѣ пастыря, съ пращею въ рукахъ. На л. 58, при надписаніи псалма LIX, представленъ царь Давидъ на престолѣ, окруженный воинами: внизу изображенъ пожаръ „Сирійскаго средорѣчія". На лис. 60, (пс. LXII, 2) онъ въ земли пустѣ, непроходнѣ и безводнѣ", съ двумя воинами. Вотъ онъ молится въ пещерѣ (л. 55, пс. LV, 1). При надписаніи псалма XXXIII (л. 29 об.), онъ изображенъ съ Авимелехомъ; при псалмѣ III (л. 3)—съ Авессаломомъ. При LVIII пс. (л. 56 об.) представлено, какъ онъ спускается на веревкѣ изъ окна дома Саулова и бѣжитъ. При псалмѣ XCV, I (л. 96), изображено построеніе дома (послѣ плѣненія). Здѣсь не опущено и грѣхопаденіе Давидово: передъ нимъ Наѳанъ пророкъ, внизу сраженіе и убитый Урія (пс. L, 3. л. 50). Противъ словъ псалмопѣвца (л. 5 об. пс. VI, 7): „слезами моими постелю мою омочу," представлено его раскаяніе. Многократно изображенъ царь Давидъ въ молебномъ положеніи, л. 5 об., стоя; въ прочихъ мѣстахъ въ согбенномъ положеніи (см. л. 22, 25, 52 об., 55, 55 об., 74 об., 96, 140 и 140 об.). Противъ воззванія (л. 61 об. пс. LXIV, 2): „тебѣ подобаетъ пѣснь Боже въ Сіонѣ, представленъ царь Давидъ и еще кто-то передъ Сіономъ. На л. 79 (пс. LXXVII, 70) изображено избраніе Давида на царство и воспріятіе его отъ стадъ овчихъ. На л. 89 (пс. LXXXVIII, 21) тоже, помазаніе его св. елеемъ. На первой картинѣ помазующій изображенъ въ вѣнцѣ; на послѣдней безъ вѣнца и безъ стадъ овчихъ.

Теперь пересмотримъ изображенія Ветхозавѣтной Исторіи, соблюдая при обозрѣніи по возможности хронологическій порядокъ. На л. 105 об. (пс. CIV, 9) представлено явленіе Бога Аврааму. Онъ смотритъ на звѣздное небо, съ неба простерта къ нему рука. Внизу жертвоприношеніе Исаака,

въ объясненіе словъ (CIV, 11): „тебѣ дамъ землю Ханааню." На л. 49 об. пс. XLIX, 14, 15:" пожри Богу жертву хвалы", было изображеніе тоже изъ жизни Авраамовой, верхняя часть его вырѣзана, внизу Авраамъ, возносящій хлѣбъ, при немъ Сарра; въ ногахъ лежитъ овенъ. На л. 65 (пс. LXVII, 28) представленъ Веніаминъ юнѣйшій. На л. 106 (пс. CIV, 17), представлено, какъ братьями „въ раба проданъ бысть Іосифъ", и тутъ же (стихъ 17), какъ царь Египта „постави его господина всему дому своему." Ниже (ст. 23), какъ „вниде Израиль во Египетъ;" л. 108 (пс. CV, 17) изображаетъ, какъ „разверзеся земля и пожре Даѳана и покры на сонмищи Авирона" и (ст. 18) какъ „разжеся огнь въ станѣ ихъ". На об. слѣдующаго 105 л. прекрасный рисунокъ весьма извѣстнаго обстоятельства, какъ „ста Финеесъ и умилостиви и преста сѣчь" (числ. XXV, 7). На л. 83 (пс. LXXXII, 12) изображены „князи языкъ: Оривъ, Зивъ, Зевей, Салманъ". Нѣсколько псалмовъ, гдѣ упоминается о Боговидцѣ Моисеѣ, дали поводъ ко многимъ изображеніямъ изъ его жизни. Такъ л. 106 об. (пс. CIV, 26) представлено, какъ Фараонъ „посла Моисея раба своего". Тутъ же представлено (ст. 25), какъ „преврати сердце ихъ (Египтянъ) возненавидѣти люди его (Израиля)". На л. 77 изображено роптаніе Іудеевъ на Моисея (пс. LXXVII, 36). Здѣсь же изображены и всѣ казни Божіи на Египтянъ: л. 106 об. (пс. CIV, 30), какъ „воскипѣ земля ихъ жабами", какъ (ст. 31) „пріидоша песіи мухи и жабы, пруги и гусеницы; какъ (л. 77 об. пс. LXXVIII, 47) „уби градомъ винограды ихъ и черничие ихъ сланою. Какимъ образомъ (л. 78 об. пс. LXXVII, 44) „преложи въ кровь рѣки ихъ" и даже (л. 78 пс. LXXVII, 51) „порази всякое первородное въ земли Египетстѣй". Съ такою же подробностію изображена въ лицахъ дальнѣйшая исторія Евреевъ, по исшествіи изъ земли Египетской.

Прекрасно изображеніе (л. 148 об.) Моисея, переходящаго чрезъ чермное море съ своимъ народомъ: впереди сестра его Маріамь съ тимпаномъ въ рукахъ. Тоже повторено л. 108 (пс. CV, 9), гдѣ сказано: „и настави я въ безднѣ, яко въ пустыни". Изображеніе сходно съ первымъ; но здѣсь представлено больше народа и нѣтъ Маріами. Въ другомъ мѣстѣ (л. 77 пс. LXXVII, 53) представлено, какъ „враги ихъ (Израильтянъ) покры море". На л. 107 (пс. CIV, 39) изображено путешествіе Израильтянъ по пустынѣ, когда Господь „распростре облакъ въ покровъ имъ, и огнь еже просвѣтити ихъ нощью". Ниже изображено, какъ предводимые Моисеемъ Израильтяне „просиша, и пріидоша крастели (ὀρτυγομήτρα) и хлѣба небеснаго насыти я". Въ другомъ мѣстѣ, какъ Моисей (л. 76 пс. LXXVII, 15) „разверзе камень въ пустыни и напои я". Тоже повторено л. 82 (пс. LXXX, 17), при словахъ: „и отъ камене меда насыти ихъ"; только здѣсь изображеніе въ меньшемъ размѣрѣ, и прибавленъ ликъ Спасителя, благословляющаго текущую воду. Но неблагодарные Іудеи (л. 78 пс. LXXV, 53) „искусиша и преогорчиша Бога вышняго и свидѣній его не сохраниша",—снова возроптали на Моисея. Они (л. 78 об. пс. LXXVII, 58) „прогнѣваша Бога въ холмѣхъ своихъ и въ истуканныхъ своихъ раздражиша его". Мало того (л. 109 об. пс. CV, 37), они „пожроша сыны своя и дщери своя бѣсовомъ" (Лев. XVIII, 21). Они (л. 109 об. пс. CV, 28) причастишася Вельфегору; подпись: Евреи кланяющіеся Вилу, стоящему съ палицею на высокомъ постаментѣ. За все сіе (л. 78 об. пс. LXXVII, 61) Богъ „предаде ихъ въ плѣнъ, крѣпость ихъ и доброту ихъ въ руки враговъ." Тоже въ другомъ мѣстѣ (л. 110 пс. CV, 41, 42) изображеніе, въ бо́льшемъ размѣрѣ, того, какъ Евреямъ „стужиша врази ихъ". Этимъ оканчиваются изображенія изъ исторіи изшествія Евреевъ изъ Египта въ землю обѣтованную.

За тѣмъ слѣдуютъ событія временъ царя Давида. Противъ пс. XIII изображенъ Саулъ, сидящій на престолѣ, предъ нимъ воины: вверху пророкъ Давидъ молящійся. Въ томъ же положеніи представленъ царь Давидъ (л. 140 об. пс. CXLII), внизу Авессаломъ, сынъ его обвисшій волосами на деревѣ. Царь Езекія изображенъ въ двухъ видахъ: л. 157 об., на ложѣ молящійся и л. 18 об., противъ словъ (пс. XX, 4): „положилъ еси на главѣ его вѣнецъ отъ камене честна" — на золотомъ щитѣ, поддерживаемомъ тремя воинами. При словахъ (пс. LXI, 7 л. 41 об.): „сего ради помянухъ тя отъ земли Іордански и Ермонимски", представленъ пророкъ Илія на огненной колесницѣ и коняхъ огненныхъ, возносящійся на небо и опускающій милоть пророку Елисею, стоящему съ поднятыми вверхъ глазами, на горѣ Ермонимской. На л. 156, изображенъ пр. Исаія, съ рукою благословляющею именословно. Внизу, въ соотвѣтствіе словамъ (Исаіи XXVI, 10): „да возмется нечестивый, да не ви-

дитъ славы Господни“, ангелъ Господень влечетъ за власы нечестиваго. На л. 154 представленъ пр. Аввакумъ, съ поднятою правою рукою, по бокамъ его два солнца, надъ первымъ надписано: востокъ; вверху изображенъ Спаситель. Противъ словъ (пс. CXXIII л. 129): „благословенъ Богъ, иже не предаде насъ въ ловитву зубомъ ихъ“, изображены пророкъ Даніилъ и св. Пантелеймонъ (не потому ли, что въ Пантелеймоновомъ Русскомъ монастырѣ на Аѳонской горѣ писана наша рукопись?), кругомъ ихъ дикіе звѣри: медвѣдь, левъ, барсъ. Противъ пс. CXXXVI (л. 135) представлены плѣнные Іудеи въ Вавилонѣ предъ Персами; на вѣтвяхъ дерева повѣшены ихъ музыкальныя орудія. На л. 169 об. изображены три отрока въ пещи Вавилонской. Противъ пс. XXXIII, 19 (л. 19), гдѣ сказано: „избавити отъ смерти души ихъ и препирати я въ гладъ.“, представлены 7 отроковъ Ефесскихъ. На л. 153 изображена Анна пророчица, держащая на рукахъ Самуила. Противъ надписанія пс. CXLV (л. 144) изображены пророки: Аггей и Захарія съ руками, благословляющими именословно. Послѣднее изъ ветхозавѣтныхъ изображеній на л. 79 (пс. LXXVIII, 3), гдѣ говоритъ псалмопѣвецъ: „пролiяша кровь ихъ яко воду окрестъ Іерусалима“; здѣсь представленъ Антіохъ, повелѣвающій убить седмерыхъ Маккавеевъ.

Изъ новозавѣтной исторіи, по старшинству времени, первое (л. 163 об.) — пр. Захаріи, держащаго на рукахъ Іоанна предтечу. Внизу введеніе во храмъ пресвятыя Богородицы. Слова Давидовы (пс. LXXXIV, 11, л. 85): „Милость и истина срѣтостася, правда и миръ облобызастася“, дали поводъ къ изображенію цѣлованія Маріина съ Елизаветою — матерію Предтечи (Лук. I, 39). Тамъ, гдѣ сказано (л. 44 пс. XCIV, 1): „отрыгну сердце мое“, изображена Богоматерь (въ родѣ знаменія); надъ ней св. Духъ въ видѣ голубя; изъ облака простерта благословляющая именословно рука. Противъ словъ пророка: „Сынъ мой еси ты, азъ днесь родихъ тя“, — изображено Рождество Христово. При словахъ (л. 92 пс. XC, 7): „падетъ отъ страны твоея тысяща“, Иродъ избиваетъ младенцевъ, Іосифъ бѣжитъ во Египетъ,— рисунокъ прекрасный, но полустертый. Крещеніе Христово изображено трижды: а) л. 75 пс. LXXVI, 16, гдѣ сказано: „видѣша тя воды Боже, видѣша тя и убояшася“, б) л. 72 об. пс. LXXIII, 2—15 противъ изрѣченія: „Ты стерлъ еси главы зміевъ въ водѣ; ты сокрушилъ еси главу зміеву“, и в) (л. 117 пс. CXIII, 5), гдѣ говорится: „что ти есть море, яко побѣгло еси, и тебе Іордане, яко возвратился еси вспять“, — во всѣхъ трехъ мѣстахъ оно одинаково: Спаситель стоитъ въ водѣ по шею, справа стоитъ предтеча, сверху сходитъ св. Духъ въ голубиномъ видѣ, изъ неба простерта благословляющая рука. Только на первомъ рисункѣ ея нѣтъ; но здѣсь слѣва змій, изъ головы его течетъ кровь. Противъ 11 ст. пс. XC (л. 92 об.): „яко ангеломъ своимъ заповѣсть о тебѣ, сохранити тя во всѣхъ путехъ твоихъ“, представленъ діаволъ, искушающій Христа, на крилѣ церковномъ (Матѳ. IV, 6). Противъ словъ пророка (л. 96 об. пс. XCV, 10): „рцыте во языцѣхъ, яко Господь воцарися, ибо исправитъ вселенную, яже не подвижится“, изображенъ Спаситель, посылающій Апостоловъ на проповѣдь. За тѣмъ находятся разныя событія изъ земной жизни І. Христа. Противъ словъ (л. 101 об. пс. CII, 3): „исцѣляющаго вся недуги твоя“, представленъ Христосъ, врачующій всякіе недуги; выше (л. 84 об. пс. LXXXIV, 3), гдѣ сказано: „оставилъ еси беззаконія людей твоихъ“, изображены: Закхей, возлѣзшій на ягодичину, чтобъ видѣть Спасителя міра, жена кровоточивая, и блудница, помазующая елеемъ Христовы ноги и отирающая ихъ волосами своими. При словахъ (пс. LXXXVIII, 10 л. 88): „ты владычествуеши державою морскою, возмущеніе же волнъ его ты укрощаеши“, изображенъ Христосъ, стоящій на кораблѣ, во время сильной морской бури. Противъ словъ Давидовыхъ (л. 33 пс. XXXV, 10): „яко у тебе источникъ живота“, представлена бесѣда Христа съ Самарянынею при кладезѣ, слѣва пр. Давидъ, утверждающій, что источникъ жизни есть Христосъ. Гдѣ сказано: (л. 66 пс. LXVIII, 10): „ревность дому твоего снѣде мя“, изображенъ Христосъ, изгоняющій изъ храма продающихъ. Противъ изрѣченія (л. 11, пс. XIII, 3): „нѣсть творяй благостыню, нѣсть до единаго“, представлены Христосъ и богатый. Тоже изображеніе (л. 52, пс. LII, 4) при словахъ: „вси уклонишася, вкупѣ непотребни быша; нѣсть творяй благое, нѣсть до единаго,“ — и заключеніе одно и тоже, что благъ единъ Христосъ Богъ. На л. 30 (пс. XXXIII, 9), гдѣ говорится: „вкусите и видите, яко благъ Господь“, представлено чудо насыщенія пятью хлѣбами пяти тысячъ народа. Въ другомъ мѣстѣ (л. 76 об. пс. LXXVII, 25) противъ словъ: „хлѣбъ ангельскій яде человѣкъ, изображенъ Христосъ, говорящій Іудеямъ: азъ есмь хлѣбъ животный. Подъ

изрѣченіемъ (л. 19 об. пс. XXI, 17): „обыдоша мя, яко пси мнози, сонмъ лукавныхъ одержаша мя," представленъ Христосъ и Іудеи съ звѣрскими головами; въ другомъ мѣстѣ (л. 54 об. пс. LV, 6) „на мя вся помышленія ихъ на зло",—два почти тѣже изображенія. На первомъ Христосъ и воины съ оружіемъ и дреколъми; на второмъ съ Христомъ препираются (должно быть) книжники и фарисеи. На об. 40 листа пс. XL, 10, противъ словъ: „ядый хлѣбы моя возвеличи на мя запинаніе", изображена Тайная вечеря. Противъ (л. 50 об. пс. L, 9): „окропиши мя иссопомъ, и паче снѣга убѣлюся", — умовеніе ногъ. На слова Давидовы (л. 66 об. пс. LXVIII, 18): „не отврати лица твоего отъ отрока твоего, яко скорблю, скоро услыши мя", изображено моленіе Христово, съ надписаніемъ: на страсти Господа. Въ другомъ мѣстѣ (л. 113 пс. CVIII, 2), гдѣ говоритъ псалмопѣвецъ: „и глаголаша на мя языкомъ льстивнымъ"— представленъ Христосъ, молящійся на горѣ Елеонской, изъ облака благословляющая рука. Противъ словъ (л. 33 об. пс. XXXV, 13): „тамо падоша вси дѣлающіи беззаконіе; изриновени быша и невозмогутъ стати", — Христосъ вопрошаетъ стражу: кого ищете? Азъ есмь, — всѣ отъ страха пали ницъ. Здѣсь же упомянемъ о нѣсколькихъ изображеніяхъ изъ жизни Іуды предателя. Такъ л. 32 об. пс. XXXV, 1, гдѣ сказано: „глаголетъ пребеззаконный согрѣшати въ себѣ", изображенъ Іуда съ кошелькомъ въ рукѣ; или (л. 113 пс. CVIII, 6): „постави на него грѣшника, и діаволъ да станетъ одесную его"—представленъ Іуда съ діаволомъ; надпись: діаволъ входитъ въ сердце Іудино. Соблазненный діаволомъ, онъ рѣшился на предательство своего учителя и Господа. На об. л. 40 пс. XL, 7, противъ словъ: „исхождаше вонъ и глаголаше вкупѣ", — представленъ Іуда въ совѣщаніи съ Іудеями противъ спасителя. Тамъ, гдѣ сказано (л. 113 пс. CVIII, 8): „да будутъ дніе его мали, епископство его да пріиметъ инъ", — представленъ Іуда, повѣсившійся на деревѣ, и здѣсь же изображенъ Евангелистъ Матѳей, принимающій епископство Іудино. Противъ изрѣченія (л. 38 об. пс. XXXVIII, 13): „слезъ моихъ не премолчи" — изображено раскаяніе Петрово: онъ плачетъ горько, предъ нимъ поющій пѣтелъ. Гдѣ говорится (л. 31 об.): „возсташа на мя свидѣтеліе неправеднін", изображенъ Христосъ и лжесвидѣтели. Въ нѣсколькихъ видахъ представлено Распятіе Господне. На л. 20 (пс. XXI, 18), гдѣ сказано. „ископаша руцѣ мои и нозѣ мои, и исчетоша вся кости моя",—и далѣе:

„раздѣлиша ризы моя себѣ и о одежди моей металиа жребій",—пригвождаютъ Христа ко кресту (лежащему на землѣ), внизу воины раздѣляютъ его одежду. Противъ словъ (л. 67 пс. LXVIII, 22) „и даша въ снѣдь мою желчь, и въ жажду мою напоиша мя оцта" — распятаго Христа напаяютъ губою съ оцтомъ. Противъ стиха 12 пс. LXXIII (л. 72 об.): „содѣла спасеніе посредѣ земли", распятому прободаютъ копіемъ ребра, слѣва Богоматерь плачущая и Іоаннъ Богословъ. Наконецъ (л. 45 об. пс. XLV, 7) противъ словъ: „смятошася языцы, уклонишася царствія: даде гласъ свой вышній, подвижеся земля"—тоже распятіе, но здѣсь Христосъ посредѣ двою разбойнику, справа воины и множе-

ство изумленнаго народа. Крестъ во всѣхъ изображеніяхъ съ подноженіемъ, тѣло Христово въ голубой срачицѣ. Руки простерты прямо по кресту, а не опустились. При словахъ (л. 87 пс. LXXXVII, 7): „положиша мя въ ровѣ преисподнемъ, въ темныхъ и сѣни смертнѣ“, изображено погребеніе Христово Іосифомъ и Никодимомъ. Гдѣ сказано (л. 44 пс. XLIII, 24): „востани, вскую спиши Господи; воскресни и не отрини до конца“, изображенъ царь Давидъ у гроба, пророчествующій о воскресеніи Христовомъ; съ другой стороны Жены Мироносицы, внизу стража. При текстѣ (пс. XLIV, 27): „воскресни Господи, помози намъ и избави насъ имени твоего ради“, представлены Мароа и Марія, рано пришедшія на гробъ Спасителя. Противъ пс. XXX, 57 (л. 26 об.): „яко ты защититель мой Господи; азъ же на Господа уповахъ“ — изображенъ Христосъ, изшедшій изъ гроба, сзади его кто-то, внизу спящіе воины. Рядомъ со словами (пс. LXVIII, 28 л. 67 об.): „приложи беззаконіе къ беззаконію ихъ“, представлены тѣже воины, берущіе сребренники, внизу сребролюбивые и демонъ. Важнѣйшее событіе и всерадостное, — Воскресеніе Христа Спасителя, находится въ Лобковской псалтири въ четырехъ мѣстахъ. При словахъ (л. 78 об. пс. LXXVII, 65): „и воста яко спя Господь“, изображенъ Спаситель, стоящій какъ бы на каоедрѣ, рядомъ съ нимъ пр. Давидъ, съ поднятыми руками, пророчествуетъ о воскресеніи. На листѣ 63, при пс. LXVII, 2, гдѣ сказано: „да воскреснетъ Богъ и расточатся врази его и да бѣжатъ отъ лица его вси ненавидящіи его“, и ниже противъ 7-го стиха: „изводяй окованныя мужествомъ“, изображенъ Христосъ воскресшій, изводящій Адама и Евву изъ ада, внизу падающій стремглавъ сатана. Но еще ниже (л. 82 об. пс. LXXXI, 8), гдѣ говоритъ Псалмопѣвецъ: „воскресни Боже, суди земли, яко ты наслѣдиши во всѣхъ языцѣхъ“, изображеніе тоже; но во двухъ первыхъ Адамъ и Евва стоятъ съ правой стороны, а здѣсь Адама, стоящаго слѣва, Христосъ беретъ за руку; а Евву, поставленную съ правой стороны, благословляетъ; внизу тотъ же падшій сатана (стертый конечно изъ усердія). При словахъ (л. 88 об. пс. LXXXVIII, 14): „Оаворъ и Ермонъ о имени твоемъ возрадуются“, изображено преображеніе Христово — въ бо́льшемъ видѣ сравнительно съ другими изображеніями: оно хорошо и сохранилось почти въ цѣлости. При текстѣ (л. 46 об. пс. XLVI, 6): „взыде Богъ въ воскликновеніи, Господь во гласѣ трубномъ,“ — представлено вознесеніе Господне. Оно же противъ словъ (л. 14 пс. XVII, 11): „взыде на Херувимы и летѣ, летѣ на крылу вѣтренню“; равно (л. 55 об. пс. LVI, 6): „вознесися на небеса Боже, и по всей земли слава твоя“. Но — въ сихъ двухъ изображеніяхъ, въ первомъ возносятъ Христа на небо Ангелы, во второмъ Херувимы. Кромѣ того, при первомъ представлены на землѣ Богоматерь съ Апостолами, зрящіе на небо, — они стоятъ между деревьями. Здѣсь же упомянемъ объ оригинальномъ изображеніи (л. 22. пс. XXIII, 7) при словахъ: „возмите врата князи ваша“: два Ангела отворяютъ двери небесныя и два же возносятъ Христа на небо. При псалмѣ LXV (л. 62 об.): „воскликните Господеви вся земля“, изображено сошествіе св. Духа на Апостоловъ. Посреди ихъ какъ бы престолъ, надъ нимъ св. Духъ, въ видѣ голубя. Здѣсь только 12 Апостоловъ, безъ Богоматери. Наконецъ противъ текста (л. 85 об. пс. LXXXV, 9): „вси языцы, елики сотворилъ еси, пріидутъ и поклонятся тебѣ“, представленъ Христосъ, справа поклоняющіеся ему разные народы, въ разныхъ видахъ. Это послѣднее изображеніе изъ жизни Спасителя. За тѣмъ есть нѣсколько изъ событій временъ Апостольскихъ. Такъ (л. 37 пс. XXXVIII, 2): „рѣхъ сохраню пути моя, еже не согрѣшати ми языкомъ моимъ“, — изображенъ Христосъ и передъ нимъ Петръ Апостолъ. При изрѣченіи (л. 97 об. пс. XCVI, 2): „свѣтъ возсія праведнику и правымъ сердцемъ веселіе“, представленъ олень, вверху роговъ его икона Спасителя. Съ лѣвой стороны изображеніе Апостола Петра (?), съ надписью: Христосъ свѣтъ для св. Петра; внизу всадникъ на бегущемъ конѣ, щитъ съ копьемъ брошены на землю, руки подняты вверхъ; надпись: Христосъ свѣтъ для св. Евстаоія. Противъ словъ (л. 65. пс. LXVIII 32): „пріидутъ молитвенницы отъ Египта“, представлены: Еоіопъ евнухъ и св. Апостолъ Филиппъ, ѣдущіе и читающіе Исаіино пророчество; тутъ же изображено и крещеніе Еоіопа Апостоломъ Филиппомъ (Дѣян. VIII, 38). Весьма кстати при изрѣченіи Давидовомъ (л. 58 об. пс. LIX, 6): „далъ еси боящимся тебѣ знаменіе еже убѣжати отъ лица лука,“ изображенъ равноапостольный царь Константинъ въ полномъ вооруженіи, на конѣ, попирающемъ Максентія. При словахъ (л. 47 об. пс. XLVIII, 4): „уста моя возглаголютъ премудрость и поученіе сердца моего разумъ“, изображенъ св. Іоаннъ Зла-

тоустъ, въ полномъ святительскомъ облаченіи. Противъ текста (л. 23 об, пс. XXV, 5): „возненавидѣхъ церковь лукавнующихъ и съ нечестивыми не сяду“, представленъ св. Патріархъ Никифоръ, тоже въ полномъ облаченіи, съ иконою Спасителя въ рукѣ. Ниже противъ стиха 9-го: „да не погубиши съ нечестивыми душу мою и съ мужи кровей животъ мой“, изображенъ весь соборъ иконоборцевъ, среди его на престолѣ, вѣроятно, Левъ Армянинъ, двое ударяютъ копьями въ икону Спасителя. Въ другомъ мѣстѣ, гдѣ сказано (л. 51 об. пс. LI, 10): „уповахъ на милость Божію во вѣкъ и въ вѣкъ вѣка, исповѣмся тебѣ во вѣкъ“ — въ томъ же видѣ св. Патріархъ Никифоръ, съ тѣмъ только различіемъ, что здѣсь онъ попираетъ ногами лжепатріарха Іоанна, справедливо называемаго современниками Іанніемъ. Онъ сверженъ Михаиломъ и Ѳеодорою въ 842 году. Сюда же относится изображеніе иконоборцевъ, прободающихъ икону Спасову (л. 67 пс. LXVIII. 20 —27); рисунокъ см. выше, вмѣстѣ съ изображеніемъ распятія. При изреченіи (л. 44 пс. XLIII, 23): „зане тебе ради умерщвляемся весь день, вмѣнихомся яко овцы заколенія“, представленъ великомученикъ Георгій, колесуемый двумя мучетелями. На об. 22-го листа, какъ бы въ отвѣтѣ на вопросъ Давидовъ: „кто есть человѣкъ боящся Господа“ (пс. XXIV, 12), изображенъ Христовъ мученикъ; изо всего обнаженнаго тѣла его течетъ кровь.

По принятому плану остается сказать нѣсколько словъ о тѣхъ рисункахъ Лобковскаго кодекса Псалтири, гдѣ особенно видно, какъ IX столѣтія Греки изображали окружавшую ихъ природу, и на какой степени находилось въ то время самое искусство?

При псалмѣ XVIII (л. 17): „небеса повѣдаютъ славу Божію, твореніе же руку его возвѣщаетъ твердь“, находится множество фигуръ, въ разныхъ положеніяхъ и костюмахъ; къ сожалѣнію, почти всѣ они потерпѣли много отъ времени. При словахъ (л. 91 об. пс. LXXXIX, 10): „аще въ силахъ 80 лѣтъ“, изображенъ согбенный старецъ. Противъ словъ (л. 5 об. пс. VII, 3): „да некогда восхититъ яко левъ душу мою“, представленъ левъ, терзающій человѣка. При текстѣ (л. 10, пс. X, 12): „привитаяй по горамъ яко птица“, нарисована большая птица. Тамъ, гдѣ сказано: „уподобихся неясыти пустыннѣй, быхъ яко нощный вранъ на нырищи“ (л. 100 об. пс. CI, 7), нарисованы двѣ птицы. Любопытно изображеніе жилища Еродіева (ἐρωδιοῦ) при псалмѣ CIII, 17 (л. 104), гдѣ говорится: „тамо птицы возгнѣздятся, Еродіево жилище предводительствуетъ ими.“ На высокомъ столпѣ гнѣздо ἐρωδιοῦ, вокругъ летаютъ στρουθία. Не мѣнѣе интересно представлены (л. 7 пс. VIII, 9): „звѣри, скоти и птицы пернаты“,—къ сожалѣнію правая часть рисунка утрачена. На л. 93 об. пс. XCI, 11, гдѣ говорится: „вознесется яко единорога рогъ твой“, изображенъ единорогъ (μονοκέρως), передъ нимъ сидитъ женщина. При словахъ (л. 41 пс. XLI, 1): „имъ же образомъ желаетъ елень на источники водныя“, представленъ олень, при немъ сосудъ съ водою. Здѣсь же самъ царь Давидъ съ правою рукою воздѣтою къ небесамъ; лѣвою указываетъ онъ на оленя. Противъ текста (пс. LVII, 5 л. 56): „ярость ихъ по подобію зміину“, нарисованъ большой змій; внизу лекарство, въ видѣ человѣка, дующаго на змѣю сквозь трубку. Противъ словъ (л. 145 пс. CXLVI. 9): „дающему скотомъ пищу ихъ и птенцомъ врановымъ“, нарисованы воронье, глотающіе мошекъ. Въ концѣ Псалтири (л. 157) противъ VI библейской пѣсни изображенъ пророкъ Іона во чрѣвѣ кита (акулы?). На об. 77 листа изображены казни Египетскія, когда, по глаголу Моисееву, Богъ (пс. LXXVIII, 45) „посла на ня (Египтянъ) песіи мухи (κυνόμιαν), и поядоша я, жабы (βάτραχον), и растли я, и даде ржѣ (ἐρυσίβῃ) плоды ихъ, и труды ихъ пругомъ (ἀκρίδι). На листѣ 133, пс. CXXXIV, 7, олицетворенъ текстъ (?): „возводя облаки отъ послѣднихъ земли, молніи въ дождь сотвори; изводяй вѣтры отъ сокровищъ своихъ“.

Для исторіи Византійскаго искусства весьма любопытны всѣ указанныя доселѣ изображенія, съ разныхъ сторонъ и въ разныхъ отношеніяхъ, какъ памятники временъ давно минувшихъ, совпадающихъ съ обращеніемъ народовъ славянскихъ въ Христіанство. Укажемъ еще на нѣкоторыя изображенія. При псалмѣ LXXXI, 4 (л. 81 об.), гдѣ говорится: „вострубите въ новомѣсячіи трубою“, нарисованъ трубачъ, съ длинною трубою. Въ архитектурномъ отношеніи любопытно изображеніе Сіона въ нѣсколькихъ видахъ (л. 79 пс. LXXVII, 69): „избра колѣно Іудово, гору Сіоню, юже возлюби“. На Сіонской горѣ малое зданіе; на немъ икона Богоматери съ предвѣчнымъ Младенцемъ. Гораздо въ бо́льшемъ видѣ представленъ Сіонъ на л. 51 (п. L, 20), при молитвѣ Давидовой: „ублажи, Господи, благоволеніемъ Твоимъ Сіона“. Внизу царица (подпись сгладилась). Наконецъ л. 100 об., при

текстѣ (пс. CI, 14): „ты воскресъ ущедриши Сіона“—Христосъ стоитъ при Сіонѣ на гробѣ, въ которомъ открыто лежитъ мертвецъ. Спаситель благословляетъ стоящую съ нимъ рядомъ женщину. Какъ памятникъ географическихъ познаній и понятій того времени можетъ служить изображеніе (въ двухъ видахъ) антиподовъ. Первое при текстѣ (пс. CI, 26 л. 101 об.): „въ началѣ ты Господи землю основалъ еси“,– въ голубомъ кругу четыре человѣческія фигуры (расположенныя какъ бы въ видѣ креста), и второе при словахъ CIII, 5 (л. 103): „основаяй землю на тверди ея, не преклонится въ вѣкъ вѣка“,—въ такомъ же кругу (или овалѣ) изображено по нѣскольку фигуръ человѣческихъ, съ головами, обращенными вверхъ, и три фигуры съ головами, обращенными внизъ. У первыхъ по правую сторону солнце, по лѣвую мѣсяцъ.

Внимательное изученіе текста Лобковскаго кодекса Псалтири обнаружило, что онъ не сходенъ ни съ Ватиканскимъ, ни съ Александрійскимъ кодексами. Большая часть разностей конечно произошла отъ того, что съ самой отдаленной древности текстъ псалмовъ (по переводу 70 толковниковъ) въ составѣ библейскихъ книгъ разнился отъ принятаго при Богослуженіи православными греками. Эти разночтенія во многомъ ближе къ Еврейскому подлиннику, чѣмъ текстъ Александрійскаго и Ватиканскаго кодексовъ. Поэтому съ одной стороны необходимо издателямъ Ветхаго завѣта принимать въ руководство отдѣльные списки Псалтири, съ другой безотлагательно нужно сличить и исправить нѣкоторыя мѣста богослужебной Псалтири по упомянутымъ кодексамъ. Немаловажнымъ пособіемъ при этомъ дѣлѣ будутъ древле-Славянскіе переводы Псалтири, во всѣхъ главныхъ разнорѣчіяхъ сходные съ Еврейскимъ подлинникомъ. Приложенія къ Лобковской Псалтири не менѣе важны самого текста. Такъ въ символѣ вѣры (л. 165 об.), писанномъ первымъ почеркомъ, слѣдовательно въ половинѣ IX вѣка читается: καὶ εἰς τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον τὸ κύριον καὶ ζωοποιόν. Здѣсь вопреки нашимъ мнимымъ старообрядцамъ ученіе о св. Духѣ совершенно согласно съ принятымъ нашею Греко-Россійскою церковію, безъ приложенія истиннаго — ἀληθινόν. Дальнѣйшія слова представляютъ новое доказательство противъ католиковъ объ исхожденіи св. Духа отъ одного отца, но не отъ Сына: τὸ ἐκ τοῦ πατρὸς ἐκπορευόμενον.

Тщательное изученіе изображеній Лобковской Псалтири весьма важно для разумнаго познанія церковныхъ древностей. Напрасно думаютъ ревнители недавней старины доказать весьма многое иконами не древними, иногда поновленными. Свидѣтельства рукописей Греческихъ и Славянскихъ даже такой почтенной древности, какъ наша, всего яснѣе показываютъ, что при изображеніи св. угодниковъ вообще и ихъ молебныхъ и благословляющихъ рукъ въ особенности, — не было соблюдаемо строгаго единства... Наши подлинники не восходятъ раньше XVI столѣтія, лицевыя святцы, не исключая и пресловутыхъ Капоніановыхъ (tabulae Caponianae),—того же времени. Ужели никогда не примутся за *составленіе подлинника по древнимъ Греческимъ и Славянскимъ рукописямъ*, и иконописнымъ памятникамъ??.. При этомъ дѣлѣ (конечно весьма важномъ и трудномъ), около двухъ сотъ изображеній Лобковскаго кодекса Псалтыри, значительнымъ были бы пособіемъ.

Москва.
1 Сент. 1860 г.

ЗНАЧЕНІЕ ЛУНЫ ПОДЪ КРЕСТОМЪ.

СТАТЬЯ Г. Д. ФИЛИМОНОВА.

ЗНАЧЕНІЕ ЛУНЫ ПОДЪ КРЕСТОМЪ,

ПО АѲОНСКИМЪ ПАМЯТНИКАМЪ СЕВАСТЬЯНОВСКАГО СОБРАНІЯ.

Собраніе напрестольныхъ, рѣзныхъ по дереву крестовъ въ сканной оправѣ, въ фотографическихъ снимкахъ г. Севастьянова, въ Московскомъ публичномъ музеѣ, обращаетъ на себя особое вниманіе. Ни въ подлинникахъ, ни въ рисункахъ намъ нигдѣ еще не приходилось встрѣтить въ такомъ значительномъ количествѣ вмѣстѣ собранныхъ крестовъ подобнаго рода. Кое-гдѣ въ древнихъ монастыряхъ русскихъ намъ попадался одинъ или два такихъ креста, больше же всего мы ихъ видѣли до сихъ поръ въ теремахъ Московскаго кремля.

Хорошіе рисунки двухъ изъ нихъ съ порядочнымъ текстомъ приложены въ Древностяхъ россійскаго государства (*). Судя по извѣстіямъ въ Архивѣ Оружейной Палаты, они представляютъ убогіе остатки святыни, хранившейся въ XVII вѣкѣ въ Крестовой царской палатѣ. До сихъ поръ положительно не было извѣстно, ни времени, ни мѣста происхожденія подобныхъ крестовъ, хотя надписи, обозначающія содержаніе вырѣзанныхъ на нихъ праздниковъ, и указывали на Грецію, а господствующій характеръ украшеній, преимущественно на XVI столѣтіе, въ настоящее же время, по видимому безошибочно мы можемъ отнести ихъ къ произведеніямъ аѳонскихъ монастырей того же времени. Обиліе такихъ крестовъ на Аѳонѣ, засвидѣтельствованное тридцатью рисунками, конечно не могло быть явленіемъ случайнымъ, и прямо указываетъ на Аѳонъ, какъ на мѣсто ихъ первоначальнаго происхожденія; на тотъ же источникъ указываютъ и документы Архива Оружейной Палаты, сообщающіе извѣстіе о поступленіи подобныхъ крестовъ въ царскую казну, преимущественно въ XVII столѣтіи; при томъ мы имѣемъ нѣкоторыя свѣдѣнія о характерѣ производства металлическаго дѣла въ другихъ мѣстностяхъ Греціи, не имѣющемъ съ Аѳонскими крестами ничего общаго. Здѣсь, какъ видно, начиная съ глубокой древности потомъ въ XV, XVI и XVII столѣтіяхъ, въ тиши монастырскихъ келій работали благочестивые труженники церковнаго искусства, миніатюристы рѣзнаго дѣла, отличные сканщики и финифщики. Рѣзьба по дереву на этихъ крестахъ заслуживаетъ особаго вниманія. Ея отчетливость въ исполненіи мельчайшихъ подробностей, трудно доступныхъ разсмотрѣнію невооруженнымъ глазомъ, внушаетъ изумленіе. Надо полагать, что мастера ихъ работали какими нибудь особыми инструментами, и при помощи увеличительнаго стекла. Лучшія произведенія русской рѣзьбы относятся къ нимъ, какъ неудовлетворительныя копіи къ своему оригиналу. Но всего важнѣе для насъ въ этихъ крестахъ то, что они сохранили намъ слѣды характера крестовъ глубокой древности, восходящей къ первымъ вѣкамъ христіанства. Это не удивительно, если припомнимъ, что на всемъ православномъ Востокѣ почти до самаго конца XVII столѣтія, преемственно сохранялись древ-

---

(*) Отдѣлъ I. рис. 33 и 34, текстъ стр. 56.

нѣйшія преданія искусства, и художники, придавая произведеніямъ своимъ оттѣнки современной эпохи, удерживали сущность первоначальнаго представленія, чему много способствовало почти исключительное служеніе искусства церковнымъ потребностямъ.

Всматриваясь въ общую форму аѳонскихъ, рѣзныхъ въ оправѣ, напрестольныхъ крестовъ, мы находимъ въ нихъ совершенно особый типъ, нигдѣ не повторявшагося изображенія креста, въ которомъ однакоже въ подробностяхъ встрѣчаются указанія на любимые сюжеты, сопутствовавшіе символу спасенія въ первые вѣка христіанства:— какъ будто и здѣсь, при концѣ своего развитія, древне-христіанское искусство, оглянувшись послѣднiй разъ назадъ, вспомнило на Аѳонѣ завѣщенныя ему въ Византіи и древнемъ Римѣ задачи и пожелало разъяснить ихъ сообразно съ присущими ему тогда силами.

Слѣдуя древнѣйшему типу креста, который у насъ обыкновенно слыветъ греческимъ, Аѳонскіе напрестольные кресты всегда четырехконечные. Относительная величина ихъ, въ вышину, вмѣстѣ съ стояномъ и поддономъ 4 вершка, ширина перекладины — 2-а, толщина боковой стѣнки ½ вершка. Послѣдняя служитъ кресту какъ бы рамою, въ которую спереди и сзади, съ лицевой и оборотной стороны креста, въ четыреугольныхъ отдѣленіяхъ вставлены тончайшей работы рѣзныя насквозь изображенія страстей господнихъ, праздниковъ. Крестъ возвышается на стоянѣ и поддонѣ, которые высотою обыкновенно равняются высотѣ креста, и, вмѣстѣ съ его боковою стѣнкою и оконечностями богато оправлены серебряною, позолоченною, выпуклою сканью (филигранью), наведенною въ углубленіяхъ ея разводовъ финифтью (эмалью), въ три господствующіе цвѣта, бѣлый, зеленый и синій; они украшены кромѣ того обыкновенно по всѣмъ угламъ четыреугольниковъ крестообразно размѣщенными каменьями, такъ что на всемъ крестѣ не найдется мѣстечка, которое бы не было усердіемъ благочестиваго художника богато и съ искусствомъ украшено. Кромѣ общей оправы, въ двухъ верхнихъ углахъ средокрестья, посреди боковыхъ концовъ креста обыкновенно возвышаются сквозные теремки съ башенками; далѣе, по тремъ оконечностямъ вверху и съ боковъ креста высокіе репьи, сверху которыхъ вставленъ крупный камень; тутъ, по угламъ верхняго конца креста, на особыхъ закрѣпкахъ (шарньерахъ), качаются двѣ птички, иногда вмѣсто нихъ колѣнопреклоненные ангелы; по угламъ среднихъ концовъ прикрѣплены между репьями по два перегнутыхъ, крылатыхъ дракона.

Въ самомъ верху креста иногда вмѣсто камня на репьѣ возвышается между птичками крестикъ, иногда тоже птичка, иногда коронка, которая вмѣстѣ съ тѣмъ нерѣдко повторяется и по бокамъ, вмѣсто отвѣсныхъ репьевъ, иногда же въ послѣднемъ мѣстѣ её замѣняетъ корзина съ цвѣтами, наконецъ, иногда по всѣмъ верхнимъ оконечностямъ креста прикрѣплены головы херувимовъ съ сидящими на нихъ и между ними птичками.

Всѣ эти части орнаментики имѣютъ символическое значеніе, состоящее въ прямой связи съ главнымъ символомъ спасенія, который они украшаютъ, и всѣ они или прямо передаютъ, или только припоминаютъ и указываютъ на принадлежности креста первыхъ вѣковъ христіанства, принадлежности, которыхъ значеніе давно уже утратилось и разгадывается только пытливымъ умомъ археолога. Нѣтъ сомнѣнія, что птицы на крестѣ — это торжествующее спасеніе души, терема по концамъ—это райскіе чертоги, драконъ — исконный врагъ спасающихся душъ, корона—вѣнецъ спасенія, цвѣты — опять указаніе на райское мѣсто.—Самые камни, жемчугъ и корольки, украшающіе эти кресты, употреблены здѣсь также съ символическими цѣлями. Кромѣ крестообразнаго размѣщенія ихъ здѣсь, мы встрѣтимъ и на птицѣ, и во рту птицы, и въ пасти дракона, и на коронѣ, и среди цвѣтовъ корзины.

Но мы ничего еще не сказали о символическомъ украшеніи нижняго конца креста. Въ этомъ отношеніи напрестольные аѳонскіе кресты Севастьяновскаго собранія дѣлятся на двѣ группы—въ однихъ изъ нихъ, по видимому древнѣйшей редакціи, помѣщены одинаковой съ оправою работы, по два дракона, въ другихъ по два змѣеобразныхъ орнамента; ясно, что въ крестахъ послѣдней редакціи, первоначальная идея символа утрачена, затерявшись въ фантазіяхъ орнаментики. Символъ дракона подъ крестомъ, какъ увидимъ тотчасъ, заслуживаетъ особаго вниманія, и потому разсмотримъ рисунокъ его въ подробности (см. табл. XVI). Возникая обыкновенно хвостами вверху стояна, два дракона, тутъ же отклонясь въ обѣ стороны, изгибаются въ два полукружія, въ шеѣ и въ хвостѣ, и едва головою достигаютъ уровня нижней оконечности креста: это положеніе ихъ естественно соотвѣтствуетъ значенію символа. Въ

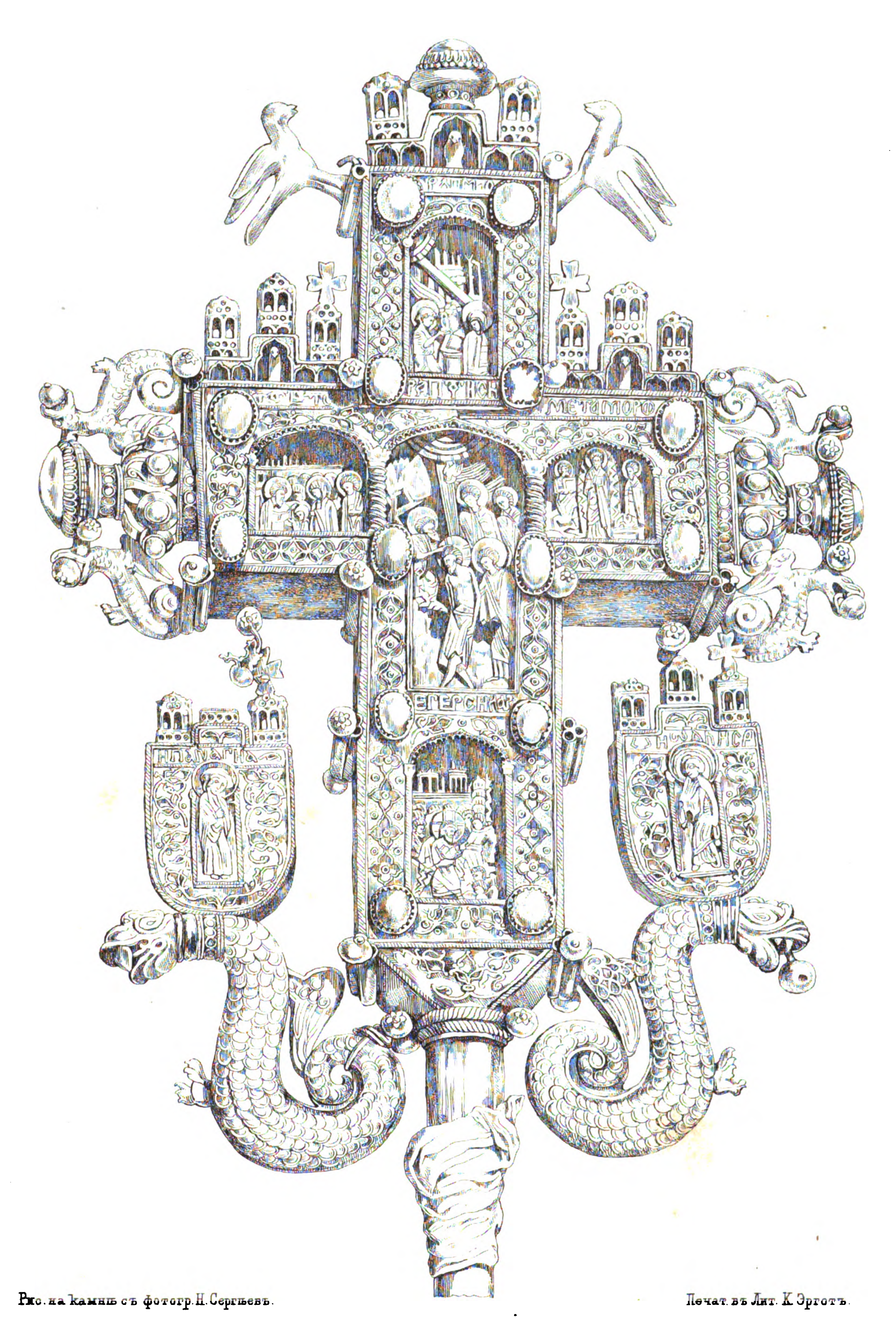


Рис. на камнѣ съ фотогр. Н. Сергѣевъ. Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

РѢЗНОЙ ПО ДЕРЕВУ, ВЪ ОПРАВѢ,
НАПРЕСТОЛЬНЫЙ
АѲОНСКІЙ КРЕСТЪ
XVI вѣка.

Къ стр. 159.

XVII.

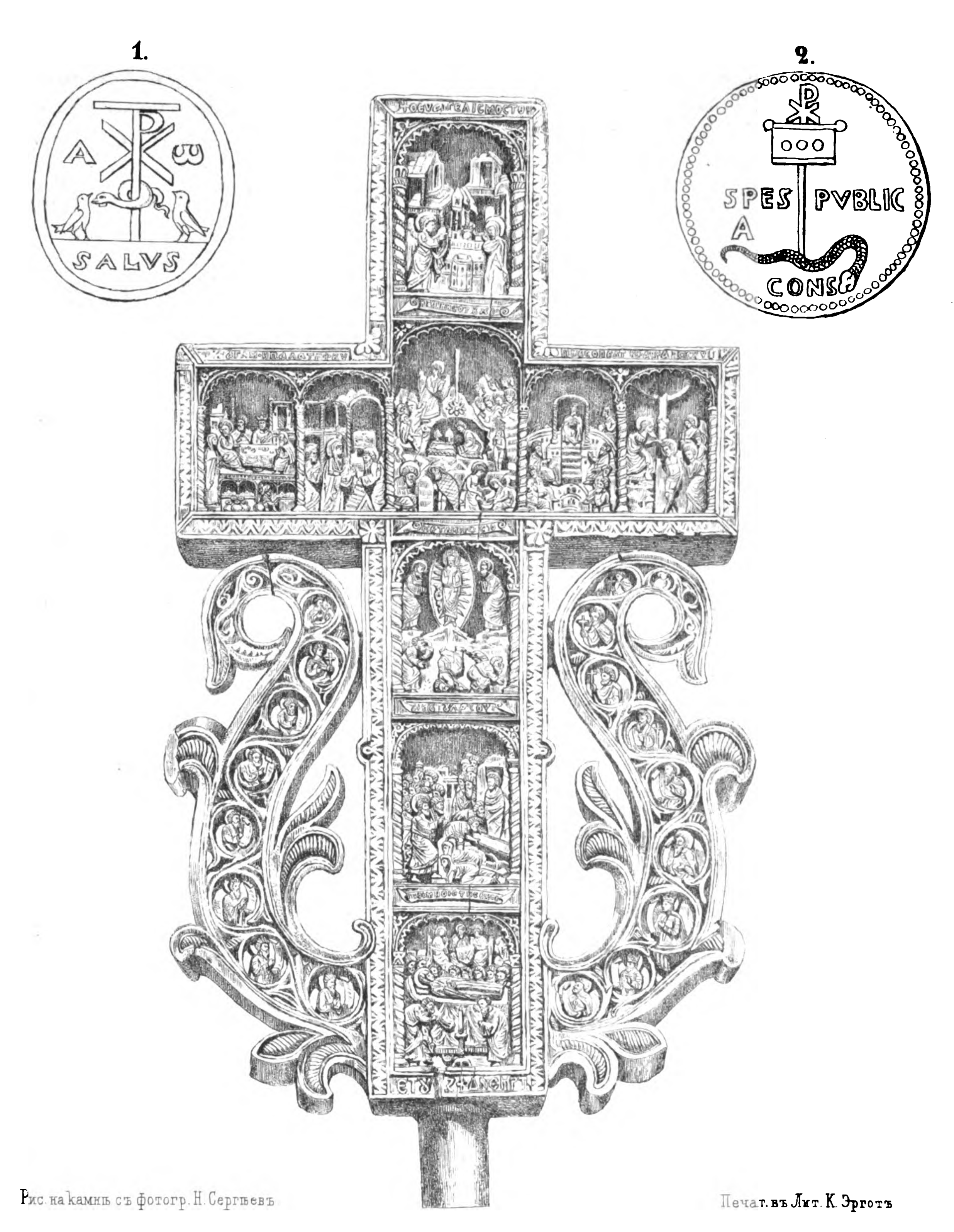


Рис. на камнѣ съ фотогр. Н. Сергѣевъ

Печат. въ Лит. К. Эрготъ

РѢЗНОЙ ПО ДЕРЕВУ
НАПРЕСТОЛЬНЫЙ
АѲОНСКІЙ КРЕСТЪ.
XVI вѣка.

другихъ крестахъ драконы эти, возникая тамъ же и составляя эту же кривую линію, изгибомъ шеи подпираютъ боковые концы креста; наконецъ еще большее удаленіе отъ первоначальнаго значенія символа обнаруживаютъ тѣ драконы, которые, подобно послѣднимъ, подпирая шеями средніе концы креста, возникаютъ даже изъ средины нижняго конца; но послѣдніе даже по стилю украшеній составляютъ переходъ отъ крестовъ съ драконами къ крестамъ съ змѣеобразными орнаментами (см. табл. XVII), и потому оставя ихъ въ сторонѣ, займемся преимущественно драконами подъ низомъ креста. Изгибаясь змѣей, они покрыты чешуей и снабжены съ одной стороны двумя небольшими ножками, съ другой крыльями; на ихъ шеѣ, обращенной отъ креста, возвышается по терему, среди которыхъ стоятъ рѣзные по дереву въ положеніи предстоящихъ распятію, съ одной стороны Богоматерь, съ другой Іоаннъ Богословъ.

Древне-христіанская символика довольно проста для того, что бы не понять, что въ видѣ дракона представленъ здѣсь ветхозавѣтный змій, новозавѣтный дьяволъ, побѣжденный крестомъ. Изображеніе креста, какъ символа спасенія и побѣды, съ зміемъ внизу, весьма естественно составляло одну изъ первыхъ задачъ христіанскаго искусства. Припомнимъ для примѣра небольшой рѣзной камень первыхъ вѣковъ христіанства, въ коемъ нижній конецъ монограмнаго креста обвитъ зміемъ, обращеннымъ съ одной стороны главою, съ другой хвостомъ къ двумъ стоящимъ по обѣ стороны креста голубямъ, которые безъ сомнѣнія олицетворяютъ праотцевъ, искушаемыхъ сатаной и спасаемыхъ крестомъ— что объясняетъ римская надпись внизу креста, подъ чертой — salvus—спасеніе (см. рис. № 1).. Не забудемъ, наконецъ, и змія, попираемаго хоругвью Константина Великаго. Это первый, (см. рис. № 2) настоящій, образецъ торжества креста надъ дьяволомъ и христіанства надъ язычествомъ. На Аѳонѣ, какъ видно изъ этого, чрезъ полторы тысячи лѣтъ, сохранились и были свѣжи преданія о первыхъ простыхъ символахъ христіанства, и только въ XVII вѣкѣ они уступили вліянію затѣйливаго романтизма. Съ этого времени драконъ совершенно изчезаетъ въ подножіи креста: его мѣсто занимаетъ другой символъ, который дѣлается господствующимъ, необходимымъ символомъ на каждомъ крестѣ — это такъ называемая Адамова голова; но мы рѣшительно не понимаемъ значенія головы Адамовой въ подножіи креста, не смотря на подписи, часто придающія это значеніе въ подножіи древнихъ XVII вѣка крестовъ лежащему черепу и на всѣ объясненія нашихъ старообрядцевъ, заимствованныя изъ апокрифической литературы, изъ древнихъ Палей, въ которыхъ расказывается извѣстный сонъ Адама въ раю, обагреннаго кровью Спасителя. Не принимаемъ этого черепа за Адамову голову, а считаемъ его просто символомъ смерти, который безъ сомнѣнія и имѣли въ виду художники на первыхъ памятникахъ этого рода. Крестъ такой же символъ спасенія отъ смерти, какъ и отъ дьявола. Опредѣленіе черепа подъ крестомъ Адамовой головой противно не только первоначальной идеѣ символа спасенія, но и всякому смыслу христіанской археологіи. Въ такой мѣрѣ противоположныя значенія не возможно присвоивать символу, который занимаетъ на церковномъ памятникѣ мѣсто, принадлежавшее его ближайшему предшественнику; наконецъ символъ, переходя отъ одного понятія къ другому и измѣняя даже при томъ формы представленія, на священныхъ памятникахъ не можетъ же дойти безъ всякаго основанія до совершеннаго измѣненія своего основнаго значенія. Крестъ съ Адамовой головой въ подножіи утратилъ бы всякое значеніе креста — какъ символа побѣды и символа спасенія, и получилъ бы совершенно обратное значеніе. Въ самомъ дѣлѣ, какое значеніе могла имѣть голова спасеннаго Адама, попираемая крестомъ, символомъ спасенія? Ясно, что позднѣйшій символъ смерти, замѣнивъ, подъ вліяніемъ смягченія понятій, древнѣйшій символъ дьявола, подъ тѣмъ же вліяніемъ получилъ и совершенно чуждое натурѣ своей толкованіе головы Адамовой. Все это осязательно ясно особенно въ исторіи тѣльныхъ, носимыхъ на груди образковъ, которые въ древнѣйшій символической періодъ христіанскаго искусства часто носятъ черты, указывающія на символъ ветхозавѣтнаго змія, столь тщательно избѣгаемыя въ тѣльникахъ трехъ послѣднихъ столѣтій.

Ознакомившись съ характеромъ напрестольныхъ аѳонскихъ крестовъ, рѣзныхъ по дереву и въ оправѣ, перейдемъ отъ нихъ къ современнымъ имъ крестамъ благословящимъ той же работы. Понятно, что послѣдніе должны имѣть съ первыми много общаго. Не имѣя нужды въ поддонѣ, они удерживаютъ стоянъ въ видѣ рукояти; сканныя украшенія на нихъ почти все тѣ же, только въ благословящихъ крестахъ онѣ глаже, округленны, и фигуры дракона подъ крестомъ на нихъ не видать. Чѣмъ же здѣсь онъ замѣняется, чѣмъ выражается въ этихъ крестахъ древній символъ побѣды и спасенія?

Въ нѣкоторыхъ благословящихъ крестахъ Аѳона, современныхъ вышеописаннымъ, и также въ рѣзныхъ по дереву, но только безъ оправы, съ видимымъ преобладаніемъ рѣзьбы, по недостатку для оклада средствъ или съ другою какою либо цѣлію художника, встрѣчается рѣзное украшеніе, которое поражаетъ своимъ сходствомъ съ фигурою драконовъ. Внизу креста, отъ боковыхъ стѣнокъ нижняго конца отдѣляются въ обѣ стороны, въ толщину боковой стѣнки и какъ бы сдѣланные изъ того же куска дерева два отрога, изъ которыхъ каждый изгибается въ двѣ дуги; съ боковыхъ стѣнокъ снабжены они небольшими побѣгами или отвѣтвленіями: возникая широкимъ концомъ внизу, они по мѣрѣ удаленія вверхъ по изгибу слегка утоняются и оканчиваются узкою шейкою, подпирающею боковые концы креста, и развѣтвленіемъ верхняго конца, напоминающимъ раскрытую пасть дракона, точно также, какъ другими развѣтвленіями этого орнамента представляютъ какъ бы крылья и ноги дракона. Съ лицевой и оборотной стороны этого драконообразнаго орнамента, по сторонамъ правильной кривой линіи, въ кружкахъ, образующихся изъ ея развѣтвленія, помѣщены поясныя изображенія святыхъ. Съ перваго взгляда покажется нѣсколько страннымъ появленіе изображеній святыхъ на украшеніи, замѣнившемъ собою дракона и ясно припоминающемъ этотъ старый символъ; но неудобство это легко устраняется, если мы съ одной стороны припомнимъ, что и на шеѣ дракона въ напрестольныхъ крестахъ помѣщались предстоящіе, съ другой, если узнаемъ, какіе святые изображены по сторонамъ драконообразнаго орнамента — святые имѣющіе къ этому символу самое близкое отношеніе, святые ветхозавѣтные, преимущественно пророки и праотцы; наконецъ, если мы сообразимъ, что драконообразный орнаментъ все таки орнаментъ, а не прямой, первоначальный символъ; идея дракона въ немъ уже сильно ослаблена орнаментикой, которая въ свою очередь была вызвана, быть можетъ, особымъ назначеніемъ крестовъ благословящихъ. Тогда какъ напрестольные кресты, стоя для мирянъ въ недоступномъ мѣстѣ, открыты были только ихъ созерцанію, кресты благословящія были въ постоянномъ ихъ чествованіи, лобызаніи. Драконообразный орнаментъ съ святыми изображеніями былъ на послѣднихъ конечно приличнѣе своего первообраза. Существенная разница между двумя изображеніями того же символа, кромѣ уже замѣченнаго нами, состоитъ въ томъ, что въ изображеніи дракона преобладаетъ характеръ животнаго царства, въ изображеніи орнамента — растительнаго. — Послѣднимъ признакомъ драконообразный орнаментъ подъ благословящимъ крестомъ сближается съ орнаментомъ развѣтвленія нижняго конца креста въ древнѣйшихъ памятникахъ византійской архитектурной орнаментики. Драконообразной орнаментъ занимаетъ средину между послѣднимъ архитектурнымъ орнаментомъ въ крестѣ и дракономъ, и служитъ весьма удобнымъ переходомъ отъ одного къ другому. На памятникахъ древне-византійскаго зодчества, особливо внутри церквей, на мраморныхъ щитахъ алтарной преграды, четырехконечный, а иногда и шестиконечный крестъ изображается снизу развѣтвляющимся. Два отрога по обѣ стороны креста идутъ совершенно подобно отрогамъ драконообразнаго орнамента, по той же кривой линіи: вся разница между тѣми и другими состоитъ въ томъ, что въ архитектурномъ орнаментѣ, на верхнихъ концахъ двухъ полуколецъ, составляющихъ кривую линію, отдѣляющіеся побѣги исполнены большей растительной силы, они вполнѣ походятъ обыкновенно на листы аканта; кромѣ того, развѣтвленіе на двѣ стороны креста образуетъ здѣсь какъ бы его корень, отъ котораго отдѣлились двѣ вѣтви; оно составляетъ, такимъ образомъ, прямое продолженіе развитія боковыхъ стѣнокъ нижняго конца креста. Только немногія исключенія составляютъ тѣ кресты, въ которыхъ отроги идутъ не прямо отъ нижняго конца, а отдѣльно, отъ нижней его части.

Не смотря однакожь на это, различіе между тѣми и другими крестами слишкомъ существенно, для того чтобы мы предположили въ изображеніяхъ ихъ отроговъ одну и ту же идею символа. Для насъ въ этомъ отрогѣ важно уже и то, что тѣ и другіе украшенія имѣютъ между собой довольно значительное наружное сходство. Для насъ важно, что кресты позднѣйшей эпохи при надобностяхъ пользовались готовою формою глубокой древности, что на Аѳонѣ въ XVII столѣтіи еще жили преданія въ искусствѣ первыхъ вѣковъ христіанства.

Извѣстно, что въ русской археологической литературѣ, равно какъ и въ геральдической, полумѣсяцъ подъ крестомъ, встрѣчающійся постоянно на куполахъ церквей, объясняется обыкновенно и непосредственно символомъ торжества православія надъ магометанствомъ. Самое распространенное въ этомъ случаѣ мнѣніе гласитъ, что полумѣсяцъ подъ крестомъ помѣщенъ въ Россіи послѣ монголь-

скаго періода; весьма не многіе допускаютъ, что онъ занималъ то же мѣсто на древнѣйшихъ памятникахъ византійскаго зодчества, и что въ самой Россіи находился подъ крестомъ на церкви до монголовъ, которые въ свою очередь тогда еще не были мусульманами и потому не имѣли съ полумѣсяцемъ ничего общаго; послѣдніе придаютъ этому символу болѣе обширное значеніе, говоря, что онъ долженъ означать торжество христіанства надъ язычествомъ. Откуда же въ самомъ дѣлѣ зашелъ этотъ священный магометанскій символъ подъ крестъ и что общаго въ этомъ сопоставленіи двухъ символовъ различныхъ вѣрованій? Уже прямо, выходя отъ основнаго значенія священнаго въ искусствѣ символа—какъ выраженія идеи, не имѣющей по техническимъ недостаткамъ искусства болѣе точнаго образа, или идеи, скрытой съ какой нибудь опредѣленной, пожалуй политической цѣлью — мы рѣшительно не имѣемъ права отнести къ полумѣсяцу ни того ни другаго значенія. Съ одной стороны онъ явился уже въ слишкомъ развитую эпоху христіанскаго искусства, въ которую уже не было ровно ни какой нужды въ символѣ побѣды христіанства надъ язычествомъ, съ другой же стороны—въ слишкомъ раннюю, когда еще не могъ заявить торжества христіанства надъ магометанствомъ. Первые вѣка христіанства, сколько намъ извѣстно, рѣшительно не прибѣгали къ этому символу подъ крестомъ; по крайней мѣрѣ мы не имѣемъ ни какихъ на то указаній въ изданныхъ памятникахъ. Между тѣмъ изъ изученія христіанскихъ древностей мы вынесли твердое убѣжденіе, что христіанское искусство развивалось исключительно подъ вліяніемъ суммы данныхъ этого періода, что все послѣдующее развитіе его обусловливалось именно тѣми данными, которыя были опредѣлены первыми четырьмя вѣками; другаго рода вопросъ, какіе народы и какимъ образомъ приняли и усвоили себѣ эти данныя. Мы даже видѣли, какъ на Востокѣ, въ Аѳонскихъ монастыряхъ, въ памятникахъ XVII столѣтія проявлялись задачи первыхъ вѣковъ искусства христіанскаго, какъ символъ побѣды надъ древнимъ змiемъ ожилъ въ символѣ дракона. Быть можетъ даже, что художники поступали безсознательно, слѣдуя въ этомъ случаѣ законамъ развитія: такъ, вѣроятно, Аѳонскіе мастера, изображавшіе дракона на крестѣ, быть можетъ, даже вовсе не знали, что они рѣшали задачу, заданную имъ еще въ первые вѣка христіанства. Если искусство слѣдуетъ общимъ законамъ развитія и не отклоняется на этомъ пути въ другую сторону, то оно непремѣнно и должно развивать только заготовленныя ему данныя предшествующими вѣками. Все сказанное нами относится преимущественно къ искусству церковному, въ которомъ символъ вообще играетъ первую роль. Если при послѣдовательномъ развитіи такого искусства не можетъ быть рѣзкихъ скачковъ вообще, то въ изображеніяхъ символа они тѣмъ менѣе терпимы. Появленіе ихъ вынуждается только необходимостью, и разъ усвоенные, они долго живутъ въ подражаніяхъ, пока не доживетъ своего термина самая идея, вызвавшая ихъ на свѣтъ. Слишкомъ полторы тысячи лѣтъ живетъ символъ спасенія, побѣждающій змія. Кромѣ значенія побѣды и спасенія крестъ видоизмененъ прибавленіемъ въ низу его другихъ принадлежностей—напримѣръ, чрезъ прибавленіе полукружія подъ крестомъ. Явился якорь, символъ надежды на спасеніе; чрезъ прибавленіе греческой буквы ω — символъ вѣчности. Но, какъ видно, ни одинъ изъ символовъ подножія креста не имѣетъ ни малѣйшаго отношенія къ полумѣсяцу и тѣмъ значеніямъ, которыя придаютъ ему подъ крестомъ. Мы по не обходимости еще разъ останавливаемъ вниманіе на томъ же драконѣ, который находился подъ крестомъ съ глубокой древности до XVII столѣтія, и посмотримъ, не могъ ли онъ служить источникомъ, первообразомъ полумѣсяцу. Ясно, что вопросъ этотъ долженъ быть рѣшенъ со стороны значенія символа и со стороны его изображенія. Сходство понятій и формы того и другаго символа слишкомъ ясны для того, чтобы о нихъ много не распространяться. Злой духъ, язычество или магометанство—ровно враждебны христіанству, и побѣда надъ каждымъ изъ нихъ прилична понятію креста, но преимущественно побѣда надъ первымъ; рога полумѣсяца также удобно выходятъ изъ рисунка двухъ змiеобразныхъ драконовъ и драконообразныхъ орнаментовъ, но преимущественно послѣднихъ.

Удерживая за полумѣсяцемъ подъ крестомъ общепринятое значеніе побѣжденнаго поганства, мы даемъ ему еще большій просторъ, когда допускаемъ послѣднее происхожденіе, и крестъ съ полумѣсяцемъ остается побѣдителемъ дьявола. Легко можетъ быть, даже весьма достовѣрно, что на первыхъ памятникахъ онъ имѣлъ это общее значеніе, что только въ очень недавній періодъ начали ограничивать это понятіе, съуживая его въ противность духу христіанства, торжествующаго общую побѣду надъ зломъ, а не частную надъ Исламомъ. Другаго происхожденія полумѣсяца подъ крестомъ, при настоящихъ сред-

ствахъ науки мы допустить не можемъ: потому что объясненіе его происхожденія непосредственно изъ вышеупомянутой формы развѣтвленія нижняго конца въ орнаментномъ крестѣ предположить трудно, еще труднѣе допустить непосредственное его перенесеніе изъ герба древней Византіи. Такіе выводы противорѣчатъ существу дѣла. Вѣтви аканта въ орнаментномъ крестѣ имѣютъ совершенно другое значеніе; и еслибы полумѣсяцъ подъ крестомъ пришелъ въ Россію изъ Византіи съ однимъ значеніемъ только герба города, то онъ не усвоился бы такъ въ нашихъ памятникахъ, наконецъ помѣщеніе герба города не сообразно съ значеніемъ такого священнаго символа, какъ крестъ; едва ли съ этою цѣлью могли помѣстить его Греки. Если Греки передали намъ подъ крестомъ полумѣсяцъ въ періодъ принятія Россіею христіанства, то онъ долженъ былъ имѣть предполагаемое нами выше значеніе; въ позднѣйшій періодъ, подпавшіе подъ турецкое иго Греки не могли намъ передать его; потому что —съ значеніемъ побѣды надъ Магометомъ—къ ихъ положенію относительно Турокъ вовсе не приличествовалъ этотъ символъ. Съ какой стороны ни взглянешь на этотъ вопросъ о значеніи полумѣсяца, вездѣ видно, что значеніе его — драконъ, и что побѣда креста надъ магометанствомъ есть чистѣйшая выдумка позднѣйшихъ редакцій.

Въ самомъ дѣлѣ еще въ XVI столѣтіи ничего не знаютъ объ этомъ въ Россіи. Какъ ни сбивчивы были часто понятія тогдашнихъ писателей о современной имъ символикѣ, они все-таки для насъ дороги, потому что свидѣтельствуютъ о характерѣ эпохи и ея воззрѣніяхъ на памятники. Степень ихъ вѣрности возраститъ по мѣрѣ отношенія этихъ лицъ къ памятникамъ и къ современности. Въ Россіи въ XVI вѣкѣ жилъ знаменитый Максимъ Грекъ, который по своей глубокой учености отзывался на всѣ современные вопросы. Не могло укрыться отъ его проницательнаго взгляда и значеніе полумѣсяца подъ крестомъ. Объясняя его подобіемъ Υ, буквы греческаго алфавита, онъ придаетъ полумѣсяцу значеніе высоты и сближаетъ это понятіе съ высотою Господней. Для насъ очень важно одно только обстоятельство при этомъ объясненіи: это то, что его заявляетъ Грекъ Аѳонской обители. Нѣтъ сомнѣнія, что онъ при своемъ объясненіи имѣлъ въ виду именно Аѳонскіе благословящіе кресты, съ драконообразнымъ орнаментомъ, который ближе всего подходитъ подъ форму греческой буквы. Но для точныхъ археологическихъ выводовъ весьма не достаточно одной учености, не достаточно одно, даже глубокое познаніе богословія: нужно быть спеціалистомъ археологомъ. Не знаемъ, вывезъ ли съ собой Максимъ Грекъ съ Аѳона объясненіе, слышалъ ли онъ отъ кого нибудь тамъ, было ли оно распространено въ тамошнихъ преданіяхъ, или оно принадлежитъ изобрѣтенію его отвлеченной мудрости. Мы скорѣе допустимъ послѣднее и на этотъ разъ не согласимся съ нимъ, потому что этому объясненію противурѣчитъ, какъ мы уже видѣли, самый прямой ахеологичесій выводъ. Странно допускать высоту внизу, при самыхъ крайнихъ отвлеченныхъ натяжкахъ діалектики и схоластики.

Заключая этимъ обозрѣніе любопытныхъ аѳонскихъ крестовъ Севастьяновскаго собранія, мы припомнимъ, что хотя они и навели насъ на эти выводы, и навели преимущественно потому, что ихъ здѣсь довольно для сравнительнаго изученія, но все-таки послѣдняго слова въ нашемъ предположеніи относительно происхожденія полумѣсяца подъ крестомъ мы по совѣсти сказать еще не можемъ, хотя и отвергаемъ непосредственно всѣ старыя по этому вопросу теоріи. Какъ ни много здѣсь собрано однообразныхъ крестовъ, все таки есть еще безъ сомнѣнія они и въ другихъ мѣстахъ: для окончательныхъ выводовъ надо еще отыскать довольно образцевъ, которые бы показали намъ постепенность въ переходѣ рисунка этихъ символовъ.

ФРЕСКИ ПОДЗЕМНОЙ БАЗИЛИКИ

СВ. КЛИМЕНТА ВЪ РИМѢ.

СТАТЬЯ В. Н. ВИНОГРАДСКАГО.

ФРЕСКИ ПОДЗЕМНОЙ БАЗИЛИКИ

СВ. КЛИМЕНТА ВЪ РИМѢ.

Между Колизеемъ и Іоанномъ Латеранскимъ, къ югу отъ термъ (или бань) Тита, на спускѣ Эсквилинскаго холма находится небольшая церковь Климента папы римскаго. Построенная въ XII вѣкѣ, она сохранила много особенностей древне-христіанскаго стиля, хотя и подвергалась много разъ реставраціямъ.

Базиликѣ предшествуетъ четыреугольный дворъ съ портиками (atrium) и папертью. Портикъ фасада соотвѣтствуетъ нарѳиксу (*) древне-христіянскихъ церквей. Внутри три корабля (nef, schiff); одинъ изъ боковыхъ кораблей шире другаго,—онъ предназначался для мущинъ. Въ сводѣ и на аркѣ трибуны мозаики XIII вѣка. Трибуна ступенею выше корабля, и отдѣляется отъ него мраморною перегородкой. Посреди главнаго корабля хоръ, окруженный также мраморною балюстрадой съ монограммою Іоанна VII (IX вѣка). По обѣимъ сторонамъ его амвоны: южный для чтенія апостола; сѣверный—евангелія; подлѣ послѣдняго витая колонна съ подсвѣчникомъ для пасхальной свѣчи. Надъ престоломъ балдахинъ (ciborium). Въ глубинѣ абсиды, на горнемъ мѣстѣ—епископское сѣдалище (каѳедра). Полъ покрытъ прекрасной мозаикой (opus Alexandrinum).—Въ одной изъ капеллъ фрески, приписываемыя Мазаччіо.

Мы сказали, что настоящая базилика относится къ XII вѣку; но извѣстно, что базилика св. Климента принадлежитъ къ древнѣйшимъ въ христіанскомъ Римѣ. Св. Іеронимъ въ книгѣ „о знаменитыхъ мужахъ", оканчивая статью о Климентѣ, говоритъ: „память его доселѣ сохраняетъ церковь, построенная въ Римѣ" (nominis ejus memoriam usque hodie Romae extructa ecclesia custodit). Эти слова должно относить къ 385 году, къ послѣднему году пребыванія Іеронима въ Римѣ. Далѣе о ней упоминаютъ папы Зосима, Левъ Великій, Симмахъ и Григорій Великій (конца VI в.). Послѣ папы Григорія память о ней теряется, и только раскопки послѣднихъ семи лѣтъ снова открыли ее нашей любознательности.

Въ 1858 г. папскій нунцій при вѣнскомъ дворѣ, монс. Де-Лука передалъ Пію IX желаніе Славянъ отыскать въ Римѣ гробницу св. Кирилла, ко времени тысячелѣтія прибытія славянскихъ апостоловъ въ Моравію.—Въ іюнѣ 1858 года археологическая коммиссія начала раскопки и продолжала ихъ до начала 1860 г., не сдѣлавъ важныхъ открытій для христіянскаго искусства. Пріоръ монастыря ирландскихъ доминиканцевъ, которымъ принадлежитъ базилика, Ioseph Mullooly, съ сожалѣніемъ видѣлъ прекращеніе работъ коммиссіи и черезъ нѣсколько времени снова началъ ихъ подъ своимъ собственнымъ управленіемъ. Ему удалось открыть колонны прекрасныхъ мраморовъ и живопись альфреско, единственную въ своемъ родѣ. Эти фрески древнѣйшія послѣ катакомбъ.

(*) Νάρθηξ—такъ называется четыреугольная, болѣе длинная, чѣмъ широкая пристройка при входѣ въ церковь,—мѣсто кающихся.

Кромѣ живописи на стѣнахъ, построенныхъ впослѣдствіи въ древнѣйшей базиликѣ, и колоннъ этой базилики, открыты слѣды двухъ зданій, которыя служили основаніемъ постройкѣ IV вѣка. Три корабля опирались на гигантское сооруженіе изъ большихъ четыреугольныхъ массъ туфа безъ цемента. Отъ этого сооруженія остались двѣ стѣны, соприкасающіяся подъ прямымъ угломъ: на одной основана вся сѣверная стѣна базилики; другая лежитъ подъ святилищемъ около того мѣста, гдѣ долженъ былъ быть алтарь. Абсида-же и вся глубина базилики были надстроены надъ зданіемъ изъ кирпича. Первая постройка очевидно относится къ вѣкамъ, предшествовавшимъ имперіи; можетъ быть, это былъ домъ Тарквинія Гордаго. (*) Второе зданіе относится къ періоду императорскому. — Отыскивая могилу св. Кирилла, г. Росси открылъ входъ подъ трибуной первоначальной базилики и проникъ вовнутрь этого зданія. Тамъ онъ нашолъ двѣ комнаты небольшаго размѣра. Сводъ первой покрытъ штукатуркой съ кассетонами, украшенными разетами и фигурами языческаго содержанія, — работа римскаго искусства около втораго вѣка нашего лѣтосчисленія или немного прежде. Опасеніе, что абсида теперешней базили обрушится отъ образовавшейся подъ ней пустоты, заставило засыпать землею только-что открытыя комнаты. — Чрезвычайно важно открытіе частнаго зданія подъ святилищемъ базилики. Это зданіе приблизительно относится ко времени св. Климента; двѣ его комнаты были включены древними христіанами въ абсиду, и, можетъ быть, находились подъ алтаремъ, какъ крипта. Вѣроятно, базилика была построена на мѣстѣ дома, въ которомъ жилъ Климентъ или какое-нибудь семейство его времени.

Въ притворѣ (narthex) первоначальной базилики на стѣнѣ виденъ небольшой остатокъ живописи, современной основанію церкви. Это—голова хорошаго римскаго стиля начала IV вѣка. — Прочія фрески относятся къ IX—XI в.

Начнемъ съ изображеній Христа, Богородицы и событій библейскихъ и потомъ перейдемъ къ эпизодамъ изъ исторіи церкви.

Спаситель съ крестовымъ нимбомъ въ звѣздной туникѣ и ризѣ, накинутой на лѣвое плечо, стоитъ на четыреугольномъ пьедесталѣ. Волосы длинные по плечамъ, борода небольшая. Въ лѣвой рукѣ книга; правой благословляетъ, пригнувъ безыменный палецъ къ большому. По сторонамъ его архангелы Гавріилъ и Михаилъ; далѣе за Гавріиломъ св. Климентъ и за Михаиломъ — св. Андрей. Архангелы представляютъ Христу двухъ духовныхъ, умиленно стоящихъ на колѣняхъ. Выстриженная часть головы (tonsura) и фелонь (casula) указываютъ на ихъ пресвитерскій санъ. Находящійся по правую сторону и представляемый Михаиломъ и Андреемъ имѣетъ юношескій видъ, и руками, покрытыми бѣлымъ покровомъ, держитъ сосудъ; другой—пожилыхъ лѣтъ, съ бородой, и держитъ въ рукахъ книгу. Подъ картиной было пять строкъ подписи; изъ нихъ осталось только нѣсколько конечныхъ буквъ на каждой строкѣ. Г. Де-Росси видитъ въ ней надгробную молитву (**) и предполагаетъ, что изображенія принадлежатъ могилѣ, и двѣ колѣнопреклоненныя фигуры представляютъ похороненныхъ тутъ. — Фреску эту Росси приблизительно относитъ къ X вѣку.

Въ нишѣ въ медальонѣ мы встрѣчаемъ изображеніе Спасителя по грудь; лицо юношеское, окруженное длинными и густыми волосами и крестовымъ нимбомъ. Подъ медальономъ *Богородица* возсѣдитъ на престолѣ. Ея голова, плечи и верхняя часть груди украшены каменьями. На колѣняхъ ея прямо сидитъ Младенецъ, весь одѣтый въ длинную тунику и ризу. — По сторонамъ испорченные изображенія двухъ святыхъ женъ и жертвоприношенія Авраама.

Распятіе. Христосъ съ небольшой бородой и крестовымъ нимбомъ; руки вытянуты въ линію, голова немного наклонена вправо, къ Матери; глаза открыты; запона недлинная, отъ пояса. Направо отъ него стоитъ Марія, поднявъ къ нему голову и руки, какъ бы разговаривая съ нимъ. Налѣво юноша Іоаннъ, поднявъ правую руку и держа въ лѣвой свитокъ — знакъ проповѣдованія. Этому изображенію соотвѣтствуетъ двойное, замѣняющее позднѣйшее изображеніе *воскресенья* вылетомъ изъ

(*) *De Rossi* Bullet. di arch. crist. 1863, стр. 29.

(**) JN SCtorUm TUORum soCJetate (in sanctorum tuorum societate).... per DMN NRM (dominum nostrum) QVI UENTVRus est и пр.

гроба. Двѣ Маріи съ сосудами приходятъ ко гробу—зданію съ лампадой въ дверяхъ. Къ нимъ обращается съ радостною вѣстью крылатый ангелъ. Ниже Христосъ нисходитъ въ адъ. Окружонный овальнымъ ореоломъ, (mandorla), онъ поднимаетъ за руку сидящаго во тмѣ праотца Адама. Сзади его Евва съ радостію простираетъ руки къ Спасителю. Адамъ и Евва—какъ въ византійскихъ миніатюрахъ, представляющихъ тотъ же сюжетъ — задрапированы въ одежды. Ниже испорченное изображеніе *брака въ Канѣ*. Передъ зданіями сидитъ Христосъ; рядомъ съ нимъ Марія, какъ-бы говоря съ нимъ; передъ ними стоитъ „architriclinius" (что видно изъ вертикальной надписи надъ его головой). Съ той и другой стороны отъ названныхъ трехъ фигуръ видны группы. — Подъ распятіемъ, въ соотвѣтствіе съ бракомъ въ Канѣ, было изображеніе, отъ котораго, къ сожалѣнію, сохранилось только небольшое зданіе на верху.

Вознесеніе Богородицы. Христосъ въ овальномъ ореолѣ, несомомъ четырьмя ангелами, сидитъ на радугѣ. Лѣвою рукою онъ оперся на свитокъ; правая простерта. Къ нему возносится Марія. На ея головѣ, окружонной нимбомъ, нѣтъ покрова; волоса распущены по плечамъ, руки простерты. Внизу по сторонамъ двѣнадцать апостоловъ своими движеніями выражаютъ удивленіе. Легко замѣтить полнѣйшую симметрію, съ какою они размѣщены: жесты правой стороны вполнѣ соотвѣтствуютъ жестамъ лѣвой. Группа апостоловъ справа замыкается фигурой св. Вита (scs Vitus), а слѣва — папы Льва IV (846 —854), современника и заказчика фрески (*). Онъ безъ бороды, съ выбритымъ теменемъ, въ длинной, закрывающей руки фелони (или казулѣ, какую носятъ греческіе священники); на плечахъ омофоръ (или pallium) съ латинскимъ крестомъ; руками поддерживаетъ книгу. Около головы четыреугольный нимбъ, какой обыкновенно придается современникамъ.

Изъ ветхозавѣтной исторіи мы еще встрѣчаемъ по обыкновенію симметрическое изображеніе пророка *Даніила* во рву. Юноша стоитъ прямо, простерши руки, въ короткой красивой туникѣ и плащѣ, застегнутомъ пряжкой пониже горла. Голова окружена нимбомъ; надъ волосами небольшое возвышеніе, остатокъ фригійской шапки, которая вмѣстѣ съ плащемъ и короткой туникой—составляетъ обыкновенную принадлежность вавилонскихъ пророковъ и волхвовъ, — можетъ быть — какъ носящихъ иностранный костюмъ. У ногъ его симметрично помѣщены два льва въ наклонномъ положеніи. Изъ надписи видно, что надъ нимъ находилась фигура св. Антонина, замученнаго при Домиціанѣ; но отъ нея осталась только нижняя половина, еще менѣе осталось отъ фигуры св. Егидія. — Въ соотвѣтствіе съ Даніиломъ группа изъ трехъ фигуръ: св. Блазій, призванный въ Римъ для исцѣленія отъ горловыхъ болѣзней: держитъ одною рукою отрока за горло, а другою благословляетъ; позади отрока стоитъ мать съ обнаженною грудью.—Въ двухъ квадратахъ внизу—животныя.

Въ церкви Климента естественно встрѣтить фрески, относящіяся къ его жизни. Три эпизода изъ его „дѣяній"(**) нашли выраженіе на стѣнахъ его древней базилики. Климентово извлеченіе (Epitome Clementina) оканчивается разсказомъ о томъ, что самъ Петръ посадилъ св. Климента на *свою* каѳедру.—Посреди на возвышеніи съ сѣдалищемъ стоитъ св. *Климентъ* папа; по одну сторону его св. Петръ, по другую Клетъ; за Петромъ—Линъ, первые епископы Рима. Пять остальныхъ фигуръ безъ подписей, и отъ всѣхъ девяти остальныхъ только нижняя часть.

Далѣе, въ актахъ мученичества разсказывается объ обращеніи Ѳеодоры, и какъ она была найдена своимъ мужемъ Сисинніемъ въ церкви въ то время, какъ Климентъ служилъ, и какъ Сисинній тотчасъ ослѣпъ. — Это представлено на той же стѣнѣ подъ изображеніями апостола и первыхъ папъ. — Климентъ совершаетъ обѣдню въ церкви — съ колоннами и лампадами; онъ, простирая руки, произноситъ: „Господь съ вами" (Dominus vobiscum), слова, написанныя въ книгѣ, находящейся на престолѣ вмѣстѣ съ церковными сосудами. Около него два дьякона: одинъ съ кадиломъ и ладономъ—

(*) Около нимба надпись: SA NC T IS SI MVS DOM LEO RT PP ROMA NVS. Внизу фрески два стиха: „Quod haec prae cunctis splendet pictura decore. Componere hanc studuit praesbyter ecce Leo." О фигурѣ Льва IV см. Росси Bull. 1863. стр. 13.

(**) *Dressel*. Clementinorum epitome duae. Lipsiae. 1859.

и два епископа съ посохами; а также двѣ меньшія фигуры, Бенонъ и Марія, его жена, приносятъ свѣчи. По другую сторону алтаря Ѳеодора, слѣпой Сисинній съ мальчикомъ и народъ.

Ниже на той-же стѣнѣ третій эпизодъ. Сисинній, снова получивъ зрѣніе, не исправился, но приказалъ своимъ слугамъ заключить святаго въ темницу. Они, въ чудесномъ заблужденіи предполагая, что влекутъ Климента, тащитъ колонну. Подпись гласитъ: „за упорство сердца вашего вы заслужили таскать камни“ (ob duritiam cordis vestri saxa trahere meruisti), слова, которыя сказалъ имъ святой папа. Между тѣмъ Сисинній отдаетъ рѣзкія приказанія тремъ работникамъ (*). На этой стѣнѣ, какъ и на слѣдующей фрескѣ, мы встрѣчаемъ изображенія и имена заказчиковъ этихъ фресокъ—Бено или Бенона де-Рапиза и донны Маріи Мачелларіи — Посреди въ кругломъ медальонѣ бюстъ св. Климента. По сторонамъ его донна Марія съ мальчикомъ Климентомъ, Бенонъ и еще мать съ дочерью Альтиліей (**).

Мы дошли до фрески, которая не показалась бы чуждою и русскому простолюдину. (Смотр. приложенный здѣсь снимокъ). Онъ легко узналъ бы хорошо ему извѣстную „церковь соборную, богомольную Климента, попа римскаго.“ Передъ нами надгробное зданіе св. Климента, построенное посреди моря. Якорь лежитъ подлѣ алтаря, а передъ нимъ дитя (puer), которое съ нѣжностію поднимаетъ мать его (mulier vidua). — На берегу моря городъ Херсонъ (Cersona), изъ воротъ котораго въ торжественной процессіи выходитъ епископъ со множествомъ народа. Противъ нихъ мать вдова, нашедши сына, съ нѣжностію держитъ его на рукахъ. Подпись говоритъ: „вотъ невредимъ лежитъ тотъ, кого находитъ заботливая мать“. (***) Извѣстно чудо, разсказанное въ дѣяніяхъ Климента. Ежегодно въ день праздника море отливало и дѣлало доступнымъ надгробное зданіе Климента. Одна мать, возвращаясь изъ чудесной церкви, оставила тамъ дитя свое и считала его погибшимъ; но черезъ годъ, снова нашла его невредимымъ.—Св. Климентъ былъ брошенъ въ море съ якоремъ на шеѣ, и надъ его тѣломъ чудеснымъ образомъ былъ построенъ надгробный памятникъ. Это чудо, вѣроятно, было представлено въ верхней части нашей фрески (****).

Память о Климентѣ связывается съ памятью о славянскихъ просвѣтителяхъ Кириллѣ и Меѳодіи. Г. Росси прочиталъ имя *Кирилла* (ACIRIL) около группы, которая естественно имѣетъ отношеніе къ исторіи святаго.

Государь, простерши руку, что-то приказываетъ двумъ или нѣсколькимъ лицамъ, которыя стоятъ противъ него: фигуры послѣднихъ сильно попорчены. Это или Ростиславъ, моравскій князь, посылающій пословъ къ Михаилу для приглашенія Кирилла; или самъ импер. Михаилъ, посылающій Кирилла къ Славянамъ; или Михаилъ, царь болгарскій, просящій наставниковъ и проповѣдниковъ у папы Николая I.

Рядомъ—святой епископъ креститъ черезъ погруженіе юношу и полагаетъ ему на голову руку. Большинство итальянскихъ ученыхъ хочетъ видѣть въ епископѣ—папу Сильвестра; а въ крещаемомъ—императора Константина. Но окладъ лица, борода, частые кресты на омофорѣ, и притомъ кресты греческіе, а также украшенія омофора убѣждаютъ, что изображенный святой не Римлянинъ и даже не

(*) Вмѣстѣ съ вышеприведенной латинской фразой между фигурами находятся слова на нарѣчіи, переходномъ отъ чистаго латинскаго къ народному итальянскому: „Falite dereto cola palo (Carvoncelle)—(Albertel) traiduritiam cordis vestris—(Cosmaris Sisinnium)—Fili dele pute traite. Слова, написанныя здѣсь въ скобкахъ, очевидно, имена лицъ, около которыхъ онѣ находятся. См. *Hemans*, The story of monuments in Rome and her environs Fl. 1864 г. I, 24.

(**) Тамъ, гдѣ изображонъ Сисинній, слѣдующая подпись:+ego Beno de Rapiza cum Maria uxore mea pro amore Domini et beati Clementis pingere feci (p. g. r. f. c.). Подъ эпизодомъ херсонскаго чуда:+in nomine Domini ego Beno de Rapiza pro amore beati Clementis et redemptione animae meae pingere fecit (sic). Подъ медальономъ Климента два стиха: „Me prece quaerentes estote nociva caventes“. Наконецъ при фрескѣ перенесенія мощей:+Ego Maria Macellaria pro timore Dei et remedio animae meae haec pingere feci (p. g. r. f. c.).

(***) inteGER ECCE IACET REPETIT QUE PREUIA MATER.

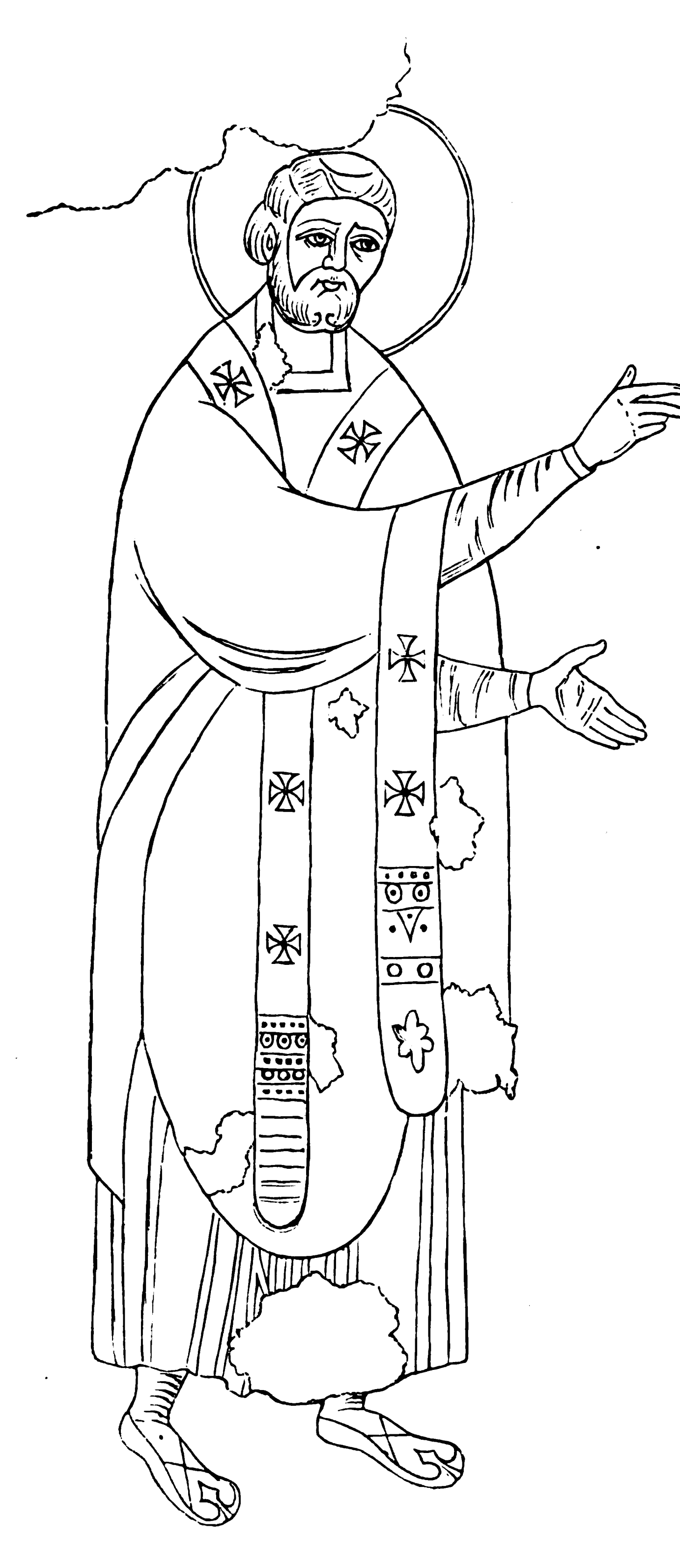
(****) Росси такъ читаетъ трудную подпись этого изображенія: in mare submersum tumulum parat angelus istum.

Рис. на камнѣ съ фотогр. П. Ходоровичъ.

Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

ЧУДО СВ. КЛИМЕНТА ПАПЫ РИМСКАГО.

(СТѢННАЯ ЖИВОПИСЬ X-XI В. ВЪ ПОДЗЕМНОЙ ЦЕРКВИ БАЗИЛИКИ СВ. КЛИМЕНТА, ВЪ РИМѢ.)



западный епископъ. Сходство съ приведенной фрес кой съ именемъ Кирилла и восточная одежда святаго даютъ намъ право видѣть въ немъ просвѣтителя Славянъ. (Смотр. приложенный здѣсь политипажъ).

Еще одна фреска базилики очевидно относится къ исторіи Славянскаго апостола. Подпись говоритъ о перенесеніи тѣла святаго, при папѣ Николаѣ изъ Ватикана въ церковь Климента (*). Четверо несутъ мощи святаго; два дьякона кадятъ, сзади идетъ папа въ тіарѣ (съ одной короной); посторонамъ его два священника; позади его видны крестъ, хоругви (labarum) и два епископскихъ посоха. Справа тоже папа безъ тіары совершаетъ богослуженіе. Упоминаніе папы Николая вмѣсто Адріана, при которомъ прибыли въ Римъ Кириллъ и Меѳодій, анахронизмъ: легко объяснимое смѣшеніе предшественника съ преемникомъ. Можетъ быть вопросъ въ томъ, чьи мощи переносятся, Климента или Кирилла? Въ пользу послѣдняго говорятъ слѣдующія соображенія. О перенесеніи тѣла св. Кирилла изъ Ватикана ясно свидѣтельствуетъ исторія. Въ гробу, или ракѣ, мы видимъ недавно умершаго, а св. Климентъ скончался восемь вѣковъ прежде папы Николая, здѣсь представленнаго. Кромѣ того около папы только одинъ святой, т. е. Меѳодій, который требовалъ перенесенія тѣла своего брата изъ Ватикана въ церковь св. Климента. При перенесеніи мощей Климента были оба брата, и конечно живописецъ далъ-бы имъ обоимъ нимбъ святаго. Меѳодій, стоящій по правую руку папы, не имѣетъ омофора, а только священническую епитрахиль. Художникъ, предположивъ, что перенесеніе было при папѣ Николаѣ, зналъ, что въ то время Меѳодій не былъ еще возведенъ въ санъ епископа (**).

Наконецъ упомянемъ еще о картинѣ изъ жизни святаго, очень популярнаго на Руси, воспѣваемаго калѣками перехожими. Алексѣй, человѣкъ Божій, никому невѣдомымъ странникомъ съ посохомъ и сумой, приходитъ изъ святой земли въ домъ своего отца, патриція римскаго. Патрицій Евѳиміанъ, въ доспѣхахъ на конѣ возвращаясь домой, не узнаетъ въ бѣдномъ странникѣ своего сына. Алексѣй умираетъ, получаетъ отъ папы Вонифатія благословеніе и открываетъ ему тайну своего происхожденія. Наконецъ только на смертномъ одрѣ узнаютъ въ нищемъ сына и жениха, когда папа развернулъ свитокъ его жизни. (***)

(*) HVC A VATIKANO FERTUR P(a)P(a) NIKOLAO (h) IMNIS DIVINIS, Q(uo)D AROMATIB(us) SEPFLIUIT.

(**) Rossi Bullet. 1864; 3, 4.

(***) Подпись: NON PAT AGNOSCIT MISERIQ SIBI POSCIT PAPA TENET CARTA VITA QVE NVNTIAT ARTAM.

На верху этой фрески Спаситель на тронѣ, по сторонамъ Михаилъ и Гавріилъ, папы Климентъ и Николай.

Въ текущемъ мѣсяцѣ открыта еще отдѣльная фигура св. Проспера.

Колоритъ фресокъ очень свѣжъ; исполненіе неровное. Очевидно, что ихъ дѣлали различные мастера и въ разное время.

Костюмъ составляетъ переходъ отъ классическаго къ средневѣковому. Мужской состоитъ изъ туники и сапогъ. Отецъ семейства (paterfamilias) Бенонъ одѣтъ въ тунику по колѣна и въ мантію, спускающуюся съ праваго плеча; у него короткая борода и усы. На Сисиніи тоже мантія (paludamentum). Женская одежда—длинная, достигаетъ до полу. Θеодора одѣта, какъ римская матрона. Голова Маріи, жены Бенона, украшена съ граціозною простотою короткимъ покрываломъ. Одежда духовенства не многимъ отличается отъ теперешней. У папы тіара не тройная, а съ однимъ вѣнцомъ, греческій омофоръ и сандаліи съ драгоцѣнными каменьями. На алтарѣ находятся только священные сосуды и служебникъ. (*)

Раскопки въ подземной базиликѣ далеко еще не окончены; но и то, что открыто, составляетъ драгоцѣнный матерьялъ для исторіи искусства.

Фрески базилики относятся къ тому періоду, отъ котораго дошли до насъ по живописи только миніатюры рукописей, да частію мозаики. Для насъ, Русскихъ, онѣ имѣютъ важное значеніе по тѣмъ художественнымъ преданіямъ христіанства, которыя равно принадлежатъ востоку и западу, по преданіямъ о тѣхъ святыхъ, которыхъ чествуетъ наша церковь и знаетъ нашъ народъ. Дальнѣйшія открытія въ базиликѣ Климента и подробное изслѣдованіе ихъ принадлежитъ будущему; мы имѣли своею цѣлію только заявить русскимъ читателямъ о раскопкахъ, столь важныхъ для христіанскаго искусства.

Римъ.
Апрѣль 1865 г.

ПРИМѢЧАНІЕ РЕДАКЦІИ.

Предупреждая желаніе читателей ознакомиться съ представленіемъ славянскихъ первоучителей въ русской иконописи, мы сообщаемъ собранныя нами о томъ свѣдѣнія, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, прилагаемъ два различныхъ изображенія св. Кирилла философа.

Считаемъ необходимымъ сдѣлать то и другое, вопервыхъ потому, что усвоенное русскою иконописью изображеніе св. Кирилла представляетъ значительную разницу съ вышеприведеннымъ изображеніемъ того же святаго въ подземной церкви Св. Климента въ Римѣ, и уже тѣмъ самымъ внушаетъ къ послѣднему нѣкоторое недовѣріе; вовторыхъ потому, что изображенія славянскихъ апостоловъ, не смотря на глубокую древность почитанія этихъ святыхъ, засвидѣтельствованную уже Остромировымъ евангеліемъ, въ числѣ древнихъ памятниковъ русской иконописи необыкновенно рѣдки, какъ мы имѣли случай удостовѣриться, отыскивая слѣды ихъ въ различныхъ источникахъ.

(*) „The modest style of sacred ornaments, and the absence of images at the altar, convey tacit protest against the tawdry theatrical decorations now fashionable in the italian Church.“—Builder, Art Student, The story of monuments etc. by Hemans.

Извѣстныя намъ изображенія Св. Первоучителей славянскихъ ограничиваются одними лицевыми Минеями, или святцами; самостоятельной же ихъ иконы, на которой бы они были изображены *одноличио*, въ предстояніи облачному Спасу и т. п., намъ не удалось до сихъ поръ встрѣтить ни одной. Равно мы не знаемъ, были ли когда построены и церкви или придѣлы въ ихъ память. Любопытно, чѣмъ объясняется это, если въ самомъ дѣлѣ не существовало никакихъ признаковъ, свидѣтельствующихъ объ особомъ почитаніи въ Россіи памяти нашихъ просвѣтителей.

Западная братія наша, полагаемъ, еще бѣднѣе насъ памятниками такого рода. Тамъ, по видимому, не сохранилось даже вовсе никакихъ слѣдовъ древнихъ изображеній Св. Кирилла и Меѳодія. По случаю празднованія юбилея славянской письменности, тамъ, безъ сомнѣнія, немало хлопотали о томъ, чтобы отыскать историческія черты, возсоздать типы святыхъ виновниковъ торжества; однакожъ не нашли ничего, и должны были прибѣгнуть къ области фантазіи, которая на этотъ разъ не совсѣмъ удачно удовлетворила потребности, породивъ изображенія, не соотвѣтствующія древнимъ, ни по типу ихъ, ни по одеждѣ.

Извѣстно, что первый вопросъ, который представляется иконописцу, при изображеніи какого бы то ни было святаго, состоитъ въ томъ, къ какому разряду святыхъ долженъ быть отнесенъ этотъ святой. Вопросъ этотъ въ данномъ случаѣ представляетъ нѣкотораго рода затрудненіе, по крайней мѣрѣ относительно изображенія Св. Кирилла. Большинство ученыхъ не признаетъ его епископомъ, удерживая впрочемъ за нимъ названіе пресвитера, философа. Здѣсь не мѣсто входить въ разсмотрѣніе этого вопроса. Рѣшенію его, на нашъ взглядъ, могли бы помочь древнія иконы; но, какъ сказано, намъ не удалось еще ихъ встрѣтить. Не маловажное, однакожъ, основаніе къ опредѣленію Св. Кирилла епископомъ мы находимъ въ нашихъ иконописныхъ Подлинникахъ XVII вѣка, которые всѣ заурядъ приписываютъ ему это названіе. Они пользовались, безъ сомнѣнія, древнѣйшими для того источниками. Впрочемъ, епископское облаченіе отъ пресвитерскаго въ древній періодъ отличалось только тѣмъ, что фелонь, или риза первыхъ была кресчатая, и что сверхъ ея надѣвался омофоръ; на иконахъ, при томъ, у епископовъ въ одной рукѣ евангеліе, другая благословящая. Въ такомъ видѣ и изображается обыкновенно Св. Кириллъ Философъ на русскихъ иконахъ XVII вѣка, какъ мы увидимъ тотчасъ.

Чтобы отыскать черты святаго въ иконописныхъ Подлинникахъ, расположенныхъ не по алфавитному порядку, надо знать, подъ какими числами, и въ какомъ мѣсяцѣ празднуется его память. Замѣчаніе это особую важность имѣетъ для нахожденія именъ славянскихъ первоучителей; потому что дни празднованія памяти ихъ здѣсь не совпадаютъ *вполнѣ*, ни съ древнѣйшими источниками, ни съ современными святцами. Вопросъ этотъ требуетъ также спеціальнаго разслѣдованія. Замѣтимъ, что то же случается и съ именами другихъ святыхъ.

Относительно времени празднованія славянскихъ первоучителей для насъ весьма важно, вопервыхъ, уже и то, что празднованіе памяти Св. Кирилла, 14 февраля, въ день его кончины, во всѣхъ иконописныхъ подлинникахъ совпадаетъ съ указаніемъ святцевъ при Остромировомъ евангеліи, вовторыхъ, то, что съ тѣмъ же первоначальнымъ источникомъ совпадаетъ, хотя въ *нѣкоторыхъ* подлинникахъ, день празднованія памяти Св. Меѳодія, 6 Апрѣля, также день кончины. Въ позднѣйшихъ же источникахъ, и въ *большей части* иконописныхъ подлинниковъ, имя святаго Меѳодія встрѣчается подъ 11 числомъ Мая. Такъ и въ Макаріевскихъ Минеяхъ, но въ Милютинскихъ, 6 Апрѣля. Память обоихъ святыхъ братьевъ вмѣстѣ, по Макаріевскимъ Минеямъ празднуется, кромѣ 14 Февраля, 6 Апрѣля, еще и 14 Октября; въ пергаментномъ Прологѣ XIV в. Румянцевской библіотеки Московскаго Публичнаго Музея, 25 Августа; наконецъ, въ современныхъ святцахъ для того назначено 15 число Мая, также какъ въ книгѣ житій Россійскихъ Святыхъ (Библіотека Общества Исторіи и Древностей Россійскихъ ркп. № 212 и 231.) У католиковъ установлено празднованіе 9 Марта.

Въ житіяхъ Св. Кирилла и Меѳодія, въ Минеяхъ, Прологахъ и друг. источникахъ сохранилось мало свѣдѣній для воспроизведенія типовъ обоихъ святыхъ. Св. Кириллъ преставился, по видимому, 42 лѣтъ отъ рода, Меѳодій около 70. Въ Русской иконописи XVII вѣка установилось, какъ видно изъ текста подлинниковъ и приложенныхъ рисунковъ, два изображенія Св. Кирилла, различныхъ по возрасту и его характеристикѣ—бородѣ. Въ одномъ онъ представляется съ бородой Власія или Василія Кессарійскаго, длинною, на концѣ раздвоившеюся; въ другомъ, съ бородой Николиной, болѣе умѣренной, окладистой. Во всѣхъ извѣстныхъ намъ редакціяхъ Подлинниковъ Кириллъ называется епископомъ Катанскимъ. Начнемъ исчисленіе редакцій перваго типа Св. Кирилла, по Подлинникамъ Филимоновскаго собранія.

1) Въ Барановскомъ, XVII вѣка. 14 Февраля. „Иже во святыхъ отца нашего Кирилла, архіепископа Катанскаго, учителя Словяномъ и Болгаромъ, иже преложи русскую грамоту съ греческія, и крести Словяны и Болгары. *Сѣдъ вельми, брада аки Василія Кессарійскаго, на концы подвоилася, сѣда, ризы крестечныя, омофоръ и евангеліе, исподъ санкирь*“.

Св. Меѳодія здѣсь мы не нашли, ни подъ однимъ изъ подходящихъ дней празднованія. Имя его, вѣроятно, пропущено, хотя въ алфавитномъ указателѣ той же книги значится, съ ссылкою, при томъ, на 11 Мая.

Пискаревскій подлинникъ XVII вѣка заключаетъ совершенно сходное описаніе Св. Кирилла; подъ 11 Мая встрѣчается и „Меѳодій Моравскій, учитель русскій, братъ Св. Кирилла философа“, но безъ описанія его типа.

2) Ярославскій XVII вѣка Подлинникъ. „Кириллъ епископъ Катанскій и философъ Словенскій и Болгарскій. Сѣдъ, *власы кросты, лобъ малъ, брада долѣ Власьевы*, на концы раздвоилася, риза святительская. Сей святый родомъ Солунянинъ, отца именемъ Льва, въ лѣто 6366, въ царство Михаила и Өеодоры, иже научивъ Моравлянъ и Словянъ и Болгаръ вѣрѣ Христовѣ, и преложи грамоту греческую на россійскій языкъ прежде крещенія россійскія земли за 130 лѣтъ, и преставися въ лѣто 6377, въ царство Василія Македонянина, и погребенъ бысть въ Катаонѣ градѣ. Февраля 14.“ Послѣдній текстъ житія—одной редакціи съ печатными Іосафскими святцами. Въ святцахъ мы также не нашли Св. Меөодія.

„Меөодій епископъ Моравскій, учитель русскій, сѣдъ, брада долѣ Власьевы, риза святительская. Сей святый отъ града Солунска родися, отца Льва и матери Маріи, учитель славянскій, и, поживъ въ старости добрей и преставися къ Богу. Мая въ 11 день“.

3) Подробный Палехскій Подлинникъ XVIII вѣка. Здѣсь описаніе Св. Кирилла подъ 14 Февраля сдѣлано сходно съ помѣщеннымъ выше, подъ № 1-мъ, но, кромѣ того, въ первомъ находимъ слѣдующее.

„Мая 11, Преподобныхъ отецъ нашихъ Меөодія и Константина, нареченнаго Кирилла, епископовъ Моравскихъ, учителей Словянскихъ. Меөодій подобіемъ старъ, власы сѣдъ, брада долга, аки Власьева, ризы святительскія и омофоръ, въ рукахъ евангеліе. Константинъ подобіемъ старъ и сѣдъ вельми, брада аки Василія Кесарійскаго, на концы подвоилась, *ризы преподобническія* и *въ схимѣ*, въ рукахъ книга разгнутая, въ ней написана русская азбука: а, б, в, г, д,.. и прочія слова все по ряду. Вѣдати подобаетъ, яко сей Константинъ состави русскую грамоту, въ лѣто 6406, а передъ смертію посхимился и нареченъ Кириллъ, того ради у насъ въ Россіи называется Кирилломъ Философомъ“. Подобное этому описаніе сдѣлано и въ сводномъ Подлинникѣ позднѣйшей Палехской редакціи.

Согласно приведеннымъ выше редакціямъ представленъ Св. Кириллъ на прилагаемомъ рисункѣ, который снятъ съ обратнаго *слѣпка* (*) Филимоновской коллекціи иконописныхъ образцовъ. Слѣпокъ этотъ XVII вѣка, онъ составляетъ отрывокъ Лицевыхъ Миней русскихъ святыхъ; на немъ изображены, кромѣ Св. Кирилла, Благовѣрный князь Всеволодъ, 11 Февраля, и Симеонъ архіепископъ Сербскій, 13 Февраля. Всѣ трое стоятъ рядомъ. Надъ Св. Кирилломъ надпись: Святитель Кириллъ Словенскій. Онъ представленъ сверхъ фелони съ омофоромъ, котораго одинъ конецъ перекинутъ на лѣвую руку, въ которой евангеліе, правая рука благословящая. Борода длинная, на концѣ раздвоилась, волосы на головѣ подстрижены.

Теперь обратимся къ Подлинникамъ того же времени XVII—XVIII вѣка, въ которыхъ Св. Кириллъ представляется съ болѣе короткой бородой, похожей на Николину.

4) Хохловскій Подлинникъ XVII вѣка. 14 Февраля. „Иже во святыхъ отца нашего Кирилла епископа Катанскаго, учителя Словяномъ и Болгаромъ, иже бы философъ, преложи русскую грамоту съ греческія, и крести святымъ крещеніемъ Словяны и Болгары въ лѣто 6363. Кириллъ сѣдъ, брада съ Николину, риза святительская, кресчата, въ правой рукѣ евангеліе, лѣвая молебна (?) (**), *персты въ верхъ*, исподъ ризы санкирь“. Св. Меөодій опять пропущенъ.

5) Краткій алфавитный Подлинникъ, скорописный, конца XVII в. 14 Февраля. „Кирилла епископа Катанскаго, учителя Словяномъ и Булгаромъ философа; сѣдъ *брада проста, не велика*, риза съ омофоромъ, исподъ празелень, въ правой рукѣ евангеліе.“

(*) Подъ именемъ *слѣпка* разумѣется у иконописцевъ рисунокъ, полученный наложеніемъ волглой бумаги на икону, пройденную предварительно кистью съ черною краской.

(**) Очевидная ошибка.

6) Подлинникъ поморскаго письма начала прошлаго столѣтія, расположенный по числамъ мѣсяца, представляетъ соединеніе редакцій 4 и 5.

14 Февраля. „Отца нашего Кирилла епископа Катанскаго и учителя Словяномъ и Болгаромъ и философа. Сѣдъ вельми, брада проста, (*) съ *Николину*, риза кресчата въ правой рукѣ евангеліе, лѣвая молебна, *персты вверхъ, исподь санкирь съ бѣлиломъ*". 11 Мая нѣтъ вовсе.

Соотвѣтствующій послѣднимъ редакціямъ, прилагаемый нами рисунокъ съ поясным изображеніемъ Св. Кирилла, заимствованъ нами изъ Церковнаго Устава 1608 года, рукописи Румянцевской библіотеки въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ, за № 449.

(*) Въ нѣкоторыхъ сходныхъ редакціяхъ присоединено еще здѣсь слово „*космата*".

МОНОГРАММА

ВСЕРОССІЙСКАГО МИТРОПОЛИТА ФОТІЯ

НА ОКЛАДѢ ВЛАДИМІРСКОЙ ЧУДОТВОРНОЙ ИКОНЫ ПРЕСВЯТЫЯ БОГОРОДИЦЫ

ВЪ МОСКОВСКОМЪ УСПЕНСКОМЪ СОБОРѢ.

СТАТЬЯ К. И. НЕВОСТРУЕВА.

МОНОГРАММА ВСЕРОССІЙСКАГО МИТРОПОЛИТА ФОТІЯ

НА ОКЛАДѢ ВЛАДИМІРСКОЙ ЧУДОТВОРНОЙ ИКОНЫ ПРЕСВЯТЫЯ БОГОРОДИЦЫ

ВЪ МОСКОВСКОМЪ УСПЕНСКОМЪ СОБОРѢ.

Въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ между мѣстными иконами по лѣвую сторону царскихъ вратъ первое мѣсто занимаетъ чудотворный Владимірскій образъ пресвятыя Богородицы, по преданію писанный евангелистомъ Лукою, и въ Москву принесенный изъ Владиміра при В. К. Василіѣ Дмитріевичѣ въ 1395 г. Образъ сей, стоящій въ большомъ, створчатомъ кіотѣ, вышины съ полями 1 арш. 7⁷/₈ верш., ширины 15¹/₂ верш. На немъ сплошной окладъ золотой, древней сканной работы, украшенный жемчугомъ и драгоцѣнными камнями. По краямъ его, или на поляхъ, на золотѣ вычеканено 12 великихъ праздниковъ. Между сими праздниками, именно между Сошествіемъ Святаго Духа и Преображеніемъ Господнимъ, на нижнемъ полѣ, къ самому краю, подъ изумрудною запоною, на филограни въ кругу сдѣлана слѣдующая монограмма, показывающая устроителя или время устроенія оклада: т. е. Φώτιος Ρωσίας ἀρχιεπίσκοπος (Фотій архіепископъ Россіи) (*). Слово Φώτιος сдѣлано почти также на Коломенской Плащаницѣ этого самаго митрополита Фотія (см. брошуру свящ. П. Кроткова: плащаница всероссійскаго митрополита Фотія, хранящаяся въ Вознесенской церкви села Коломенскаго, Москва 1864. стр. 7): только здѣсь, на окладѣ, оно сдѣлано еще отчетливѣе, ясно представляя внизу ω, а вверху острое удареніе, какъ оно встрѣчается и въ рукописяхъ.(Преосв. Саввы Палеографическіе снимки съ Греческихъ и Славянскихъ рукописей, Москва 1863, таблица XIII Греческихъ словосокращеній, слич. на табл. X ἐκφώνησις). Въ словѣ Ρωσίας окончаніе ας вмѣстѣ съ острымъ удареніемъ читается въ обычномъ у современныхъ Фотію Греческихъ писцовъ надстрочномъ знакѣ: . (См. въ тѣхъ же Палеограф. снимкахъ на табл. IX ἀληθείας, γονυκλησίας, на табл. X ἐκκλησίας). Въ послѣднемъ словѣ монограммы съ лѣвой стороны алфы сдѣлана обычная у тогдашнихъ писцовъ клюшка, вверху, надъ алфой тонкое дыханіе, а слитая съ правымъ рогомъ буквы χ змѣйка служитъ титломъ или знакомъ сокращенія остальныхъ слоговъ. Самое это слово хотя можно читать и ἀρχιερεύς (по Палеограф. снимкамъ табл. IX), но, за недостаткомъ надлежащаго смысла при этомъ названіи митрополита, читаемъ ἀρχιεπίσκοπος. Въ Греціи прежде архіепископами, въ смыслѣ начальниковъ надъ епископами, назывались митрополиты и даже патріархи, особенно Константинопольскіе. (См. это слово у Дюканжа въ

(*) У г. Снегирева въ Памятникахъ Московской Древности, Москва 1842 стр. 13, эта монограмма снята не совсѣмъ правильно: длинную черту съ лѣвой стороны перваго слова Φωτιος, поставленную по ошибкѣ, надобно уничтожить, а поставить съ правой стороны острое удареніе, въ послѣднемъ словѣ αρχιεπισκοπος у алфы нѣтъ съ лѣвой стороны крючка или клюшки, а послѣ алфы вмѣсто черты или іоты должна стоять буква Р.

Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis, Lugduni 1688). Такъ было и у насъ. Сей самый митрополитъ Фотій на одномъ актѣ 1423 г. подписался: Ρωσίας Φώτιος ἀρχ(ιεπίσκοπος), равно какъ и послѣдующіе митрополиты всероссійскіе, св. Іона 1451 г., Ѳеодосій 1462 г. и Филиппъ 1 1465 г. подписывались архіепископами всеа Руси (См. Русскій Историческій альбомъ 1853 г., изданный М. Погодинымъ, листы 1. 2). Оба эти названія не рѣдко совмѣщались, особенно въ титлѣ митрополитовъ Кіевскихъ. Въ Синодальномъ спискѣ Слѣдованной псалтири № 350, конца XV в., въ мѣсяцесловѣ съ л. 230 подъ 21 Декабря записано: „въ той же день преставися всесвященній *архіепископъ* богоспасаемаго града Кіева и всеа Руси Петръ *митрополитъ*.“

Итакъ золотой окладъ на Владимірской иконѣ пресвятыя Богородицы устроенъ тщаніемъ митрополита Фотія, управлявшаго Русскою Церковію 1408—1431 г.

Это можно выводить и 1) изъ той ревности Фотія о домѣ пресвятыя Богородицы, о коей самъ онъ говоритъ въ духовномъ своемъ завѣщаніи (Полн. Собраніе Рус. лѣтописей т. 6, стр. 147): „какъ есми пришелъ на митрополію послѣ своего брата, святаго Кипреана митрополита Кіевскаго (и) всеа Руси, не обрѣтохъ въ дому церковнѣмъ ничтоже.“ или, какъ говоритъ ниже: „и домъ церковный и села нашелъ есми пуста и, колику Богъ далъ силу, строилъ есми и исполнилъ всѣмъ...“ И въ Степенной книгѣ (Москва 1775. ч. 2 стр. 30) замѣчено: митрополитъ же Фотій (по пришествіи своемъ въ Москву) нача обновляти церковная стяжанія своея Русскія митрополія. — Особеннымъ побужденіемъ къ украшенію иконы могло служить въ благодарныхъ сердцахъ Москвитянъ поистинѣ чудное избавленіе безпомощной и оставленной В. Княземъ Москвы, молитвами Богородицы, отъ руки Едигея (1408 г.), который, при превосходствѣ силъ, разоривъ множество городовъ и опустошивъ окрестности Москвы, и тщетно простоявъ подъ нею цѣлый мѣсяцъ, внезапно оставилъ ее, хотя и хвалился взять (Степ. книги 1, 570—575). Это избавленіе напоминало другое, незадолго передъ тѣмъ бывшее (1395 г.), еще болѣе разительное заступленіе отечества Царицею небесною отъ страшнаго Тамерлана. (Слич. Сказаніе о чудотворной иконѣ Богоматери, именуемой Владимірскою, Москва 1849. стр. 22—28).

2) Самый окладъ своею древностію указываетъ на время Фотія митрополита. Кругъ 12 праздниковъ, здѣсь изображенныхъ, составляютъ такіе праздники, которые были принимаемы только въ древней церковной практикѣ и уставѣ, а не въ послѣдующей, доселѣ соблюдаемой. Туже древность обнаруживаютъ названія и правописаніе ихъ въ современныхъ надъ ними подписяхъ. Вотъ эти праздники по надписямъ, — на полѣ съ правой стороны, т. е. отъ лика Спасителя: 1) Блвѣщеніе, 2) Оуспеніе стѣї бцї, 3) Възнесеніе гне, 4) Распятіе гне, съ лѣвой стороны: 5) Бгоявленіе гне, 6) Лазарево вскрнье, 7) Вхо їерлмь, 8) Вскрнье гне, на нижнемъ полѣ: 9) Ошествіе стго дха, 10) Преωбраженіе гне, на верхнемъ полѣ изображены два праздника, почти совсѣмъ закрытые устроенными здѣсь коронами, именно 11) Ржтво хво и 12) *Срѣтеніе Господне*, — безъ надписанія, за утратою пластинки, на которой оно было. Противъ нынѣшняго круга 12 праздниковъ здѣсь нѣтъ Рождества пресвятыя Богородицы, Воздвиженія честнаго Креста и Введенія во храмъ Богородицы; вмѣсто нихъ представляются: Лазарево воскресеніе, Распятіе Господне и Воскресеніе Господне. Тѣже самые 12 праздниковъ и подъ тѣми же именованіями, какъ и на окладѣ, оттиснуты на монашескомъ кожаномъ парамандѣ, открытомъ 1836 г. въ гробницѣ подъ поломъ Московской Кремлевской церкви Спаса на Бору (гдѣ прежде былъ великокняжескій монастырь и усыпальница) и принадлежащемъ XIV вѣку (Снегирева Памятники Московской Древности, стр. 128). Между памятниками церковной древности въ Музеѣ Карабанова (Москва 1849) находится (отд. 1. № III) рѣзное изображеніе на деревянной дощечкѣ, оправленной въ серебро, *осьми* главныхъ праздниковъ, относящееся по отзыву описателя Музея, г. Филимонова, къ глубокой древности. Праздники эти, означенные рѣзными же подписями, хотя числомъ менѣе, но суть тѣже самые, какіе и на окладѣ Владимірской иконы, именно: 1) Благовѣщеніе, 2) Богоявленіе, 3) Преображеніе, 4) Сошествіе Святаго Духа, 5) Рождество Христово, 6) Распятіе Господа нашего Іисуса Христа, 7) Вознесеніе Господне, 8) Успеніе Богородицы. Древность изображенныхъ на окладѣ 12 праздниковъ, а еще болѣе этихъ 8 въ Карабановскомъ Музеѣ, противъ принятыхъ нынѣ въ число 12-ти, подтверждается свидѣтельствами и памятниками Греческой Церкви, — матери нашей православной Русской Церкви. Между твореніями Златоустаго въ одной бесѣдѣ на Вознесеніе Господне (Opera Chrysostomi, ed. Savilii t. V. p. 970, ed. Montfaucon Parisina altera, Par. 1837, t. III. p. 946) неизвѣстный авторъ, жившій гораздо

позже временъ Златоустаго, исчисляетъ и таинственно объясняетъ въ отношеніи къ шести днямъ творенія слѣдующіе *шесть* великихъ праздниковъ Христіанской Церкви: 1) Рожденіе Христа по плоти, 2) Явленіе Христа Бога нашего (Богоявленіе), 3) день спасительный страсти Христа (Распятіе), 4) день святаго Воскресенія Христа Бога нашего, 5) святое Вознесеніе Господа на небеса, 6) день Сошествія Святаго Духа. Извѣстный Византійскій хронистъ, половины IX в., Георгій Амартолъ, сказавъ, что императоръ Юстиніанъ Вел. (542 г.) праздникъ Срѣтенія Господня установилъ совершать во 2-е число мѣсяца Февраля, прибавляетъ, что этотъ праздникъ не считается однакоже въ числѣ Владычнихъ праздниковъ. И въ основаніе сего, подъ именемъ Златоустаго, приводитъ вышепоказанное мѣсто неизвѣстнаго, по коему праздники Господскіе таинственно заключаются съ отношеніемъ къ міррозданію именно въ числѣ *шести* (См. изданіе Амартола въ Ученыхъ Запискахъ 2 отд. Академіи Наукъ Спб. 1861, стр. 527.). Впослѣдствіи являются уже 10 великихъ праздниковъ, какъ это видно изъ слѣдующихъ перечневыхъ о нихъ стиховъ:

Τὸ χαῖρε, γέννα, Συμεὼν, καὶ Γορδάνης,
Θαβώριον, Λάζαρος, τὰ βάϊα, ξύλον,
Ἔγερσις, πνεῦμα,

т. е. привѣтствіе: радуйся (Благовѣщеніе), Рождество (Христово), Симеонъ (Срѣтеніе), Іорданъ (Крещеніе), Ѳаворъ (Преображеніе), Лазарь (воскресеніе его), ваія (Входъ въ Іерусалимъ), древо (Распятіе Господне), Воскресеніе (Христово), Сошествіе Святаго Духа (Avgusti, Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie, Leipzig 1817, Band I. S. 143). Іоаннъ, митрополитъ Евхаитскій (въ концѣ XI в.) въ стихахъ на Господскіе праздники (εἰς τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς) означаетъ уже 12-ть праздниковъ:

Εὐαγγελισμὸς, γέννα, κλήσεως θέσις,
Χεὶρ Συμεὼν, βάπτισμα, φῶς Θαβωρίου,
Λάζαρος ἐκ γῆς, βάϊα, σαυροῦ ξύλον,
Ἔγερσις, ἄρσις, πνεύματος παρουσία,

т. е. Благовѣщеніе, Рождество (Христово), *нареченіе имени* (или Обрѣзаніе Господне), рука Симеона (Срѣтеніе), Крещеніе, свѣтъ Ѳаворскій (Преображеніе), Лазарь отъ земли (воскресеніе Лазаря), ваіа (Входъ въ Іерусалимъ), древо креста (Распятіе), Воскресеніе (Христово), Вознесеніе, Сошествіе Святаго Духа. Подобнымъ образомъ въ XIV в. Никифоръ Ксанѳопулъ въ стихахъ изобразилъ 12-ть великихъ праздниковъ, замѣнивъ только Обрѣзаніе Господне Успеніемъ пресвятыя Богородицы,—и такимъ образомъ перечень его совершенно согласна съ кругомъ праздниковъ на окладѣ Владимірской иконы. Вотъ его стихи:

Τὸ χαῖρε, καὶ γέννησις, ἅμα πρεσβύτῃ,
Βάπτισμα, Θαβὼρ, καὶ Λάζαρος ἐξ ᾅδου,
Βάϊα, σαυρὸς, γηγενῶν ἄνω σάσις,
Ἄρσις, τὸ πνεῦμα, καὶ Θεοῦ μητρὸς μόρος,

т. е. привѣтствіе: радуйся (Благовѣщеніе), Рождество (Христово), со старцемъ (Срѣтеніе), Крещеніе, Ѳаворъ (Преображеніе), Лазарь изъ ада, ваіа, крестъ, возстаніе (Христа) отъ мертвыхъ, Вознесеніе, Духъ (Сошествіе Святаго Духа) и Успеніе Божіей Матери. (Дюканжа Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis, p. 414).

3) Изображеніе нѣкоторыхъ праздниковъ на окладѣ также показываетъ ихъ древность, восходящую ко временамъ Фотія и далѣе. Мы разсмотримъ здѣсь только одно изъ нихъ, болѣе другихъ обращающее на себя вниманіе своею оригинальностію. Это есть—Сошествіе Святаго Духа. Здѣсь представлены сѣдящіе въ горницѣ полукругомъ 12-ть апостоловъ, сверху на каждаго изъ нихъ сходитъ лучь. Подъ ними въ аркѣ изображенъ ветхій уже мужъ въ царскомъ одѣяніи (далматикѣ) и коронѣ, держащій въ рукахъ своихъ какъ-бы платъ или пелену, на коей лежатъ 12-ть свертковъ, въ видѣ старинныхъ столбцевъ. Такъ изображено Сошествіе Святаго Духа и на вышеупомянутомъ древнемъ парамандѣ Кремлевской церкви Спаса на Бору; такъ и на дощечкѣ Карабановскаго Музея.

Такъ и на древнихъ Новгородскихъ иконахъ, — именно въ Софійскомъ соборѣ образъ на столбѣ представляетъ 12 апостоловъ, сѣдящихъ вмѣстѣ съ Божіею Матеріею и осіянныхъ сверху лучами отъ Святаго Духа, подъ ними—лице въ коронѣ и царскомъ далматикѣ съ надписью: *весь міръ* (древнее выраженіе съ мѣстоименіемъ весь, вмѣсто: міръ, вселенная). Подобное изображеніе находится и въ Колмовской Успенской церкви, также и въ Благовѣщенской церкви на Городищѣ, только здѣсь съ апостолами нѣтъ Божіей Матери, какъ и на нашей Владимірской иконѣ; а въ Прокопіевской церкви подъ изображеніями Божіей Матери и апостоловъ внизу находятся *пять* лицъ (Архим. Макарія Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ, Москва 1860 г. ч. I. стр. 117. 118). Въ Синодальной Греческой рукописи № 61 (по каталогу Маттея 62) пергам. X в., содержащей слова св. Григорія Богослова, на оборотѣ 29 л. предъ словомъ на Пятидесятницу представляется миніатюрное изображеніе Сошествія Святаго Духа на апостоловъ, къ сожалѣнію отъ времени довольно слинявшее. 12 апостоловъ сидятъ здѣсь какъ-бы въ какой открытой террасѣ, полукругомъ, сверху изъ полукружія, вѣроятно, свода небеснаго, въ которомъ, кажется, изображены солнце и луна съ звѣздами, исходятъ 12 лучей на главу каждаго изъ нихъ. Внизу подъ ногами ихъ полуарка, въ которой, сколько можно видѣть по оставшимся чертамъ, представляются *три* лица, обращенныя въ разныя стороны. На другомъ древне-византійскомъ изображеніи означенные 12 лучей на апостоловъ исходятъ изъ голубя, или въ видѣ его изъ Святаго Духа, въ тоже время каждый изъ апостоловъ пріемлетъ отъ одного увѣнчаннаго старца, который представляетъ собою міръ, свитокъ или Евангеліе на иномъ языкѣ (Menzel, Christliche Symbolik, Regensburg 1854. Th. I, S. 323). Мы приведемъ здѣсь слова объ изображеніи Сошествія Святаго Духа изъ Греческаго Руководства для иконописанія (у нашихъ иконописцовъ — Подлинникъ), открытаго въ Аѳонской горѣ, и на Французскій переведеннаго Дидрономъ, а потомъ на Нѣмецкій Шѣферомъ. Начало этого Руководства положено еще въ VII или VIII в., и въ спискахъ оно потомъ умножалось постоянно, особенно въ позднѣйшее время образцами знаменитаго Византійскаго художника Панселина (XI в.). „Представляется храмина, — говорится здѣсь, — въ которой 12 апостоловъ сидятъ въ кругу, и подъ ними небольшая со сводомъ комната, посреди ея стоитъ старецъ, который обѣими руками держитъ предъ собою нѣкоторую ткань, и на ней 12 свитковъ, на главѣ у него корона, а въ верху надъ нимъ подпись: „Міръ". Поверхъ храмины—Духъ Святый въ видѣ голубя, окруженный сіяніемъ. И изъ него исходятъ 12-ть видовъ огненнаго пламени и остаются (собственно сидятъ, καθεζόμενοι) на каждомъ изъ апостоловъ".—Вышеозначенные Французскій и Нѣмецкій переводчики въ объясненіе сего замѣчаютъ, что помянутая храмина должна быть извѣстная у древнихъ горница или верхнее помѣщеніе (coenaculum), что олицетвореніе міра въ образѣ увѣнчаннаго старца означаетъ то, что апостолы, по сошествіи на нихъ Духа Святаго, должны были идти во весь міръ, учить и крестить всѣ народы; 12 свитковъ, которые держитъ въ своемъ нѣдрѣ „Міръ", есть проповѣдь евангельская на 12 различныхъ языкахъ, какой каждый изъ апостоловъ получилъ для себя. Къ этому прибавляютъ переводчики, что такое олицетвореніе міра въ иконѣ Пятидесятницы исключительно принадлежитъ Византійскому искуству, а на Западѣ оно вовсе не извѣстно, и что въ соборномъ храмѣ Аѳонскаго Хиландарскаго монастыря этотъ олицетворенный міръ замѣненъ пророкомъ Іоилемъ, увѣнчаннымъ какъ царь, и держащимъ на ткани 12 свитковъ, надъ главою его означено самое имя: ὁ προφήτης Ἰωήλ. Такъ какъ пророкъ Іоиль предсказалъ о сошествіи Святаго Духа на апостоловъ и всѣхъ вѣрующихъ: *излію отъ Духа Моего на всяку плоть и прорекутъ сынове ваши и дщери ваши...* (Іоил. 2, 28. 29.): то въ настоящемъ случаѣ и занимаетъ онъ мѣсто „Міра". (Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, mit Anmerkungen von Didron und eigenen v. Schäfer. Trier 1855, S. 212. 213.).

Окладъ на иконѣ Богоматери по краямъ и каждый праздникъ кругомъ обложены Кафимскимъ крупнымъ жемчугомъ, что также надобно приписать тщанію митрополита Фотія. Но находящіяся нынѣ по краямъ между праздниковъ 11 запонъ и въ срединѣ 4 запоны, разныхъ формъ, изъ алмазовъ, изумрудовъ и яхонтовъ, въ золотыхъ гнѣздахъ, придѣланы уже послѣ. Позднято происхожденія и золотая риза на Спасителѣ и Божіей Матери, а также и вѣнецъ. Но прикрѣпленная къ вѣнцу группа изъ пяти коронъ, имѣющая такой же филогранный фонъ и съ тѣми же фигурами, какъ и на окладѣ, должна быть устроена вмѣстѣ съ окладомъ, и притомъ такъ, что она, вмѣсто вышеупомянутаго ны-

нѣшняго вѣнца, вѣроятно, лежала на убрусѣ Божіей Матери и не закрывала собою, какъ нынѣ, двухъ верхнихъ изображеній праздниковъ Рождества Христова и Срѣтенія. Но камнями украшена эта группа послѣ. Позднее устройство ризы и вѣнца обличается и вновь придѣланными въ тоже, вѣроятно, время золотыми пластинками съ надписями надъ Божіей Матерію М͞р—Θ͞ѵ, надъ Спасителемъ І͞с—Х͞с: эти надписи первоначально сдѣланы были на самой филограни, какъ и теперь видны надъ Божіей Матерію изъ-подъ пластинки верхи буквъ М͞р. — Замѣтимъ, наконецъ, противъ глаголемыхъ ревнителей старины, что на филограни въ двухъ мѣстахъ нижняго края и въ одномъ верхняго, митрополитомъ Фотіемъ сдѣланы четвероконечные кресты, такіе же точно, какъ изображаются нынѣ на просфорахъ. Четвероконечный крестъ водруженъ и на средней, главной изъ пяти коронъ. Все это можно видѣть и на рисункѣ Владимірской чудотворной иконы въ Памятникахъ Московской Древности.

ОТДѢЛЕНІЕ ВТОРОЕ.

КРИТИКА И БИБЛІОГРАФІЯ.

КРИТИКА И БИБЛІОГРАФІЯ.

Древне-Русское искусство, по преимуществу сосредоточенное на предметахъ церковныхъ, не можетъ быть изучаемо независимо и отдѣльно отъ общей исторіи искусства христіанскаго; какъ потому, что оно основано на общихъ всѣмъ цивилизованнымъ народамъ преданіяхъ древне-христіанскихъ, такъ и потому, что христіанскія идеи, составляющія содержаніе церковнаго искусства, принадлежатъ всему человѣчеству, отражаясь въ каждомъ изъ христіанскихъ народовъ по мѣрѣ его развитія и соотвѣтственно его историческимъ судьбамъ. На основаніи этого въ отдѣлъ Критики и Библіографіи введены сочиненія по церковному искусству, не только Русскому, но и другихъ народовъ. Сочиненія по древне-христіанскому и византійскому искусству послужатъ объясненіемъ и повѣркою преданій, положенныхъ въ основу искусства русскаго. Сочиненія по западному искусству позднѣйшему дадутъ матеріалъ для критическихъ соображеній.

Чтобы дать возможность короче познакомиться съ разбираемыми сочиненіями, изъ нихъ будутъ дѣлаться подробныя извлеченія и выдержки въ переводѣ: чтò оказалось необходимымъ при бѣдности русской литературы по исторіи искусства. По этой же причинѣ будутъ предлагаться свѣдѣнія о нѣкоторыхъ важныхъ сочиненіяхъ, и давно уже вышедшихъ, но мало извѣстныхъ въ нашей литературѣ.

Ограничивая свои наблюденія отдѣломъ церковнымъ, критика въ Сборникахъ Общества, учрежденнаго при Московскомъ Публичномъ Музеѣ, въ своемъ предпочтеніи къ спеціальнымъ задачамъ этого Общества, не будетъ однако игнорировать успѣховъ искусства свѣтскаго въ нашемъ отечествѣ; напротивъ того она признаетъ ихъ важность столько же по отношенію къ разнообразнымъ интересамъ жизни, которымъ это искусство должно служить выраженіемъ, сколько и по благотворному вліянію, какое оно можетъ оказать на усовершенствованіе техники національнаго церковнаго искусства. Но она останется при полномъ убѣжденіи, что по историческому ходу и по степени своего развитія, русскій народъ до настоящаго времени свѣжѣе и крѣпче другихъ народовъ европейскихъ сохранилъ потребность въ религіозномъ воодушевленіи. Въ силу этого убѣжденія она находитъ совершенно безполезнымъ противодѣйствовать довольно распространеннымъ въ нашей современной литературѣ мнѣніямъ противъ религіозныхъ интересовъ въ искусствѣ, признавая эти мнѣнія временною модою исключительнаго меньшинства, которая сама собою падетъ вмѣстѣ съ другими иллюзіями, свойственными нашему тревожному времени. Въ этомъ же убѣжденіи она должна найти разумное оправданіе своимъ стремленіямъ, не имѣя нужды прибѣгать ни къ фанатическому піэтизму, ни къ мечтательной сентиментальности, къ этимъ пошлымъ средствамъ, которыми религіозная литература на западѣ такъ часто обнаруживала только паденіе и недостатокъ религіознаго чувства въ самой жизни.

Если русскому народу предоставлено первенство передъ прочими славянскими племенами; то въ его національности должна заключаться нѣкоторая обаятельная сила, дающая ему это предпочтительное значеніе. Искусство церковное, какъ выраженіе искренняго вѣрованья, есть одна изъ внѣшнихъ формъ, выражающихъ это національное могущество. Одни изъ славянскихъ племенъ, какъ Болгары, Сербы, первоначально усвоивъ общій съ Россіею восточный стиль, не были настолько счастливы, чтобъ сохранить его въ цѣлости и развить собственными средствами. Другіе, какъ Поляки, подчинившись католичеству, утратили всякую художественную самостоятельность, и вя-

ло и безцвѣтно влачили свое церковное искусство по избитой колеѣ дюжинныхъ западныхъ образцовъ позднѣйшаго стиля. Только наше отечество, во всей первобытной свѣжести, сохранило восточный характеръ церковнаго благолѣпія. Церковное пѣснопѣніе отзывается еще доселѣ отголосками тѣхъ торжественныхъ звуковъ, которыми оглашались нѣкогда храмы и базилики первыхъ временъ торжествующей церкви. Русскій иконописный Подлинникъ сберегъ доселѣ весь циклъ церковныхъ изображеній въ бóльшей полнотѣ и чистотѣ, нежели Подлинникъ Греческій, пользующійся такимъ уваженіемъ между учеными и богословами на западѣ.

Церковное искусство—предметъ національной гордости всякаго русскаго человѣка, знамя его нравственнаго преобладанія надъ прочими своими соплеменниками.

Редакція.

ДРЕВНЕ-ХРИСТІАНСКІЕ ХРАМЫ.

Hübsch. Die altchristliche Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen und der Einfluss des altchristlichen Baustyls auf den Kirchenbau aller späteren Perioden. Text mit dem 63 Platten enthaltendem Atlas. Carlsruhe. 1862. Fol. (*Гюбшъ.* Древне-христіанскіе храмы).

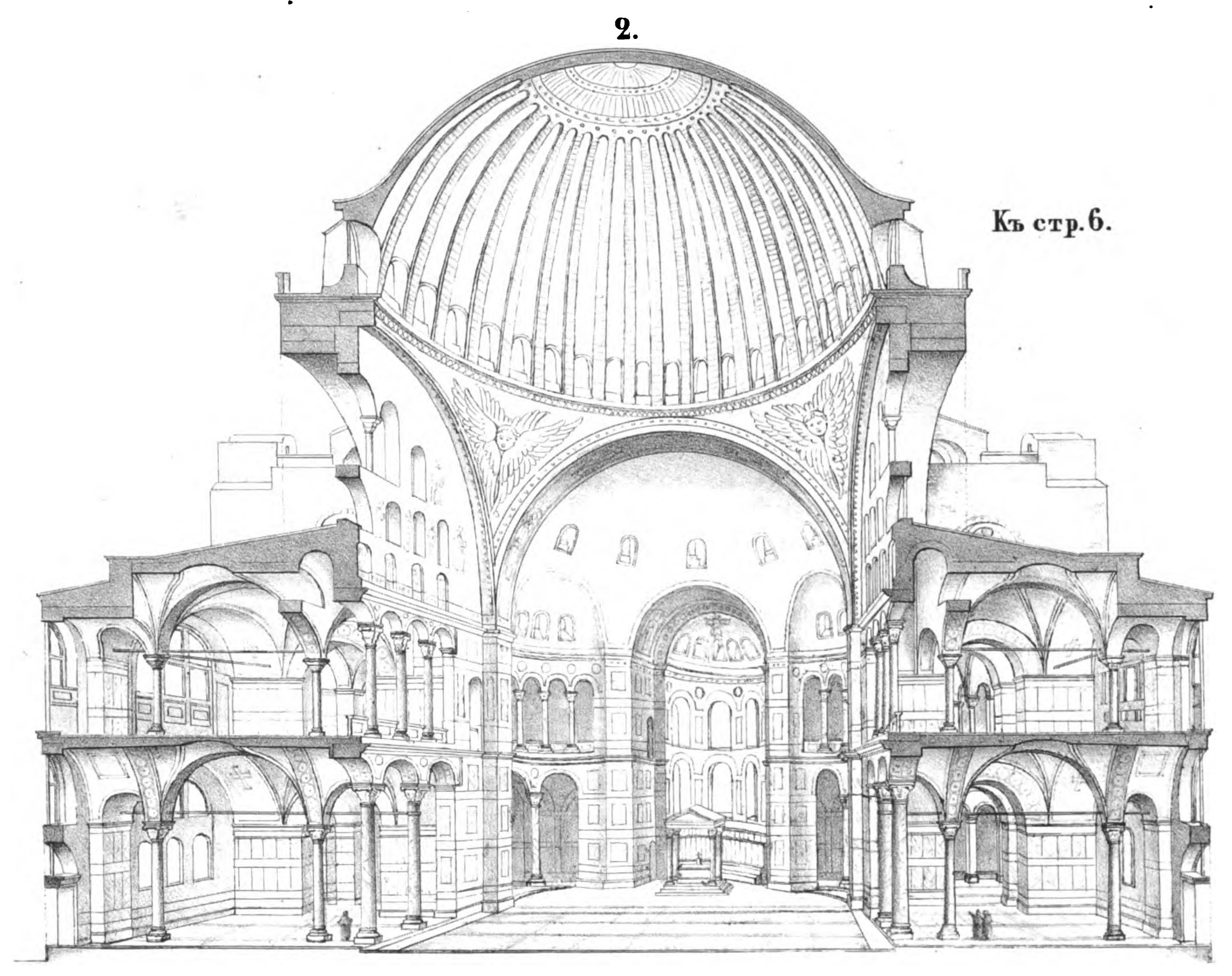
Mothes. Die Basilikenform, ihre Vorbilder und Entwickelung. Leipzig. 1865. (*Мотесъ.* Форма базилики, ея первообразы и развитіе.)

Сочиненіе Гюбша обнимаетъ собою исторію древне-христіанской архитектуры,—одинъ изъ обширнѣйшихъ періодовъ въ исторіи искусства; по своей полнотѣ оно можетъ служить руководствомъ къ изученію этого періода; по обилію совершенно новыхъ мнѣній и положеній оно какъ бы совмѣщаетъ въ себѣ десятки отдѣльныхъ монографій. До этого сочиненія наука владѣла лишь очень немногими трудами, имѣвшими въ виду разработать отдѣльныя небольшія части этого темнаго и запутаннаго періода. Не имѣя возможности охватить предметъ во всей его цѣлости, ученые, занятые одною какой-либо стороною, находили вліяніе и подражаніе тамъ, гдѣ шло самостоятельное развитіе, и наоборотъ разрывали то, между чѣмъ была тѣсная связь. И между тѣмъ какъ памятники готическіе и романскіе давно стали извѣстны въ многочисленныхъ снимкахъ и описаніяхъ, христіанское искусство досредневѣковое продолжало оставаться весьма неизвѣстнымъ и не разработаннымъ періодомъ; нужны были высокія практическія знанія архитектора и вся тщательность археолога, чтобы дать точные планы древнихъ церквей, разрушенныхъ и обезображенныхъ позднѣйшими поновленіями и перестройками. А между тѣмъ этотъ древне-христіанскій періодъ, давшій великіе образцы какъ въ литературѣ, такъ и въ музыкѣ, положилъ крѣпкія начала для позднѣйшихъ церковныхъ построекъ во всѣхъ странахъ Европы. Еще въ своемъ въ 1836 году появившемся сочиненіи: „Архитектура и ея отношеніе къ нынѣшней живописи и скульптурѣ“, Гюбшъ высказалъ мысль, что романскій стиль собственно есть только огрубѣвшій стиль древнехристіанскій, а вовсе не правильное и необходимое развитіе его, какъ обыкновенно принято думать. Готику съ другой стороны признаютъ третьей ступенью развитія и потому высшею ступенью христіанской архитектуры. Но при строгомъ и подробномъ разборѣ памятниковъ, историческій ходъ христіанской архитектуры отъ временъ Константина Великаго до періода Renaissance вовсе не показываетъ правильнаго и послѣдовательнаго преуспѣванія, а напротивъ многократное возвышеніе и паденіе. Для теперешняго изданія, имѣющаго цѣлью пополнить изысканіями пятисотъ-лѣтній пробѣлъ въ исторіи архитектуры, т. е. періодъ отъ Константина до Карла Великаго, авторъ самъ съ другимъ архитекторомъ долженъ былъ снимать планы съ многочисленныхъ церквей Равенны, Рима и Верхней Италіи; сюда присоединены снимки съ памятниковъ уже извѣстныхъ, не существующія уже церкви очерчены по описаніямъ Евсевія и Прокопія; сообщены планы и описанія древнѣйшихъ церквей Франціи, исчезнувшія церкви возстановлены по описаніямъ Григорія Турскаго. Сочиненіе дѣлится на двѣ части: отдѣлъ общій и частный; въ первомъ разсматриваются свойства древнехристіанской архитектуры вообще и въ отношеніи къ античной, и показывается вліяніе первой на позднѣйшіе стили; во второмъ находится описаніе отдѣльныхъ памятниковъ. 63 огромные листа рисунковъ, по большей части хромолитографированныхъ, содержатъ множество плановъ, внутреннихъ и внѣшнихъ видовъ; къ нимъ присоединены снимки мелкихъ членовъ зданія и различныхъ украшеній, какъ то; капителей, мозаикъ, карнизовъ, арокъ, оконъ и т. п. Изъ сопоставленія древнихъ памятниковъ Востока и Запада становится ясно, что любимое доселѣ историками раздѣленіе древнехристіанской архитектуры на стиль базилики, господствующій на западѣ, и стиль византійскій будто бы владѣвшій только церквами купольными, совершенно ни на чемъ не основано; потому что только съ началомъ среднихъ вѣковъ сталъ Востокъ болѣе предпочи-

1.

Къ стр. 5.

2.



Къ стр. 6.

Печат. въ Лит. К. Эргот.

тать форму концентрическую, купольную, а Западъ продолговатую форму базилики. Равно многочисленные рисунки имѣютъ цѣлью вести къ сравненію христіанскихъ храмовъ съ языческоримскими и убѣдить въ томъ, что первые вовсе небыли безсмысленнымъ подражаньемъ античнымъ формамъ, а напротивъ представляютъ вполнѣ новый, высшій характеръ. Тяжесть античныхъ закрытыхъ зданій исчезаетъ; своды, смѣло поднятые, опираются не на толстые, низкіе контръ-форсы; куполъ на высокихъ аркахъ своими окнами смотрится въ небо; вмѣсто античной, узкой постановки колоннъ, перетянутыхъ на верху архитравами (прямыми балками), образовались ряды колоннъ, разставленныхъ широко и стянутыхъ архивольтами (дугами). Но точное знаніе древнехристіанскихъ памятниковъ кромѣ научной, исторической цѣли, важно и по отношенію къ современному искусству. Эти монументы могутъ болѣе послужить образцами для теперешнихъ церковныхъ построекъ, нежели памятники стиля романскаго и готическаго, заключившіеся въ своемъ извѣстномъ однообразіи, и такъ сказать, спеціально принадлежащіе среднимъ вѣкамъ въ ихъ исторической и бытовой обстановкѣ. Между тѣмъ древнехристіанскія церкви, по справедливости, составляютъ классическую архитектуру христіанъ. Такова великая цѣль, поистиннѣ, громаднаго труда Гюбша.

Начало древнехристіанской архитектуры, проявившееся въ формѣ базилики, до мельчайшихъ подробностей разработано Мотесомъ въ выше приведенномъ сочиненіи. Изслѣдуя главныя свойства базилики, онъ находитъ ея основную форму въ древнѣйшихъ храмахъ египетскихъ, указываетъ ее въ постройкахъ еврейскихъ, равно въ храмахъ греческихъ и римскихъ. Къ сочиненію его приложена таблица, въ которой разобрано устройство различныхъ базиликъ слѣдующихъ къ хронологическомъ порядкѣ, такъ что измѣненіе и развитіе базиличной формы открывается легко и наглядно.

Древне-христіанскія церкви носили названіе базиликъ (царскій дворецъ, ἡ βασιλική, basilica, ὁ βασίλειος οἶκος), ведя свое начало отъ зданій этого имени, служившихъ у Римлянъ мѣстомъ суда и торговли. На этомъ основаніи говорили, что языческія базилики послужили христіанамъ для ихъ божественной службы. На подобное измѣненіе роли этого зданія древніе писатели указываютъ только одинъ разъ, и это превращеніе не могло случаться чаще, потому что и послѣ введенія христіанства, какъ и прежде, базилики должны были служить своему первоначальному назначенію. Судебныя базилики Рима имѣли почти всегда свое среднее пространство непокрытымъ, такъ какъ покрыть его было невозможно, потому что зданія эти были очень велики, а стѣны ихъ толщиною не болѣе колоннъ; и такимъ образомъ въ этихъ зданіяхъ (напр. извѣстная *Basilica Ulpia* въ Римѣ см: табл. 2-ую № 1-ый) покрывалось только то мѣсто, которое было на концѣ и образовывало видъ выступающаго полукруга, и въ которомъ засѣдали судьи. Безъ сомнѣнія, эти зданія послужили образцами для первыхъ христіанскихъ храмовъ, но никакъ не болѣе; какъ увидимъ ниже, древнехристіанская архитектура съумѣла въ такой степени развить эту простую форму, что сходство заключается только въ основной формѣ, которая по своей величинѣ какъ-нельзя болѣе подходила къ цѣли христіанскаго храма, назначеннаго быть мѣстомъ собранія вѣрующихъ. Если даже среднее пространство, иначе средній *нефъ* (ναῦς, корабль) языческаго зданія суда и былъ покрытъ, то крыша этого нефа, опиравшаяся помощью деревянныхъ архитравовъ на тѣсные ряды колоннъ, была очень низка, и онъ поэтому казался простой деревянной надставкой. Въ христіанскихъ базиликахъ эта часть подымалась высоко и царила надъ всѣмъ зданіемъ, придавая ему великую красоту. Языческая базилика была обширное зданіе, обнесенное стѣною, и внутри раздѣленное на нѣсколько частей рядами колоннъ; эти ряды шли вдоль всего зданія и образовывали нефъ средній (непокрытый) и нефы боковые; на концахъ зданія шли ряды колоннъ поперечные и составляли какъ бы поперечные нефы; на одномъ концѣ зданія, противъ входа была абсида или трибуналъ для судьи.

Для сравненія съ этимъ зданіемъ, возьмемъ двѣ главныя римскія базилики временъ Константина Великаго,—церковь св. Петра (см. табл. 1-ую № 2-й.) и Іоанна Латеранскаго. При самомъ началѣ своей строительной дѣятельности, Константинъ велѣлъ, по просьбѣ папы Сильверста выстроить въ честь св. Петра церковь въ пять нефовъ и въ такихъ громадныхъ размѣрахъ, какія только были возможны для того времени; впослѣдствіи, а именно въ XVI столѣтіи она была уничтожена, и когда стали строить новую теперешнюю церковь, то ширина первой была принята для нея какъ совершенно достаточная, и прибавлено только было нѣсколько капеллъ и другихъ пристроекъ. По рисунку Alfarani извѣстно намъ расположеніе древней церкви, а по другимъ зданіямъ можно судить о внѣшности. Къ широкому и длинному среднему нефу былъ приставленъ почти столь же широкій нефъ поперечный; средняя часть его стѣны выдавалась внѣ полукругомъ и

заключала въ себѣ *абсиду* (absis, absida), расположенную такимъ образомъ прямо противъ средняго нефа; тутъ былъ такъ называемый *хоръ*, мѣсто отдѣленное рѣшеткою, украшенной золотомъ и серебромъ, колонки которой, небольшой величины, были витыя. Внутри этого мѣста находилась гробница Апостола Петра (она и теперь на томъ же мѣстѣ), всходили къ ней по ступенямъ, а еще выше за нею стоялъ главный алтарь подъ серебрянымъ балдахиномъ; за нимъ въ полукругломъ пространствѣ находилась папская каѳедра, а по обѣимъ сторонамъ ея шли полукругомъ сѣдалища для духовенства. Полукупольный сводъ абсиды (тк. наз. concha — раковина, знаменующая Воскресеніе) и стѣны ея были украшены мозаичными изображеніями, равно также и стѣны поперечнаго нефа и поверхности большой такъ наз. *тріумфальной арки*, опиравшейся на два колоссальные пилястра и находившейся при самомъ входѣ въ абсиду. Стѣны нефовъ поддерживали колонны коринѳскаго ордена изъ гранита и изъ мрамора, взятыя изъ различныхъ античныхъ памятниковъ; эти послѣднія были, вслѣдствіе того, перетянуты архитравами, попавшими сюда такимъ же образомъ. Фризъ, находившійся выше и украшенный медальонами, имѣлъ плоскія дуги, для того чтобы сдѣлать легче тяжесть, падающую на архитравы. Карнизъ, покрывавшій дуги, выходилъ далеко впередъ и представлялъ какъ-бы соединенные балконы. Стѣны средняго нефа представляли изображеніе событій изъ Ветхаго и Новаго завѣта. Въ VII стол. папа Гонорій, переправляя испорченную крышу, велѣлъ покрыть ее дорогими мѣдными черепицами, снятыми съ храма богини Рима и Венеры. По другимъ церквамъ, построеннымъ Константиномъ, мы можемъ заключать, что плафонъ крыши былъ богато разукрашенъ. Дворъ, находившійся передъ церковью и равнявшійся ей по величинѣ, имѣлъ по срединѣ колодецъ (cantharus) и былъ окруженъ со всѣхъ сторонъ портиками, — скрытыми навѣсами, внутри двора опиравшимися на колонны, перетянутые архивольтами, а внѣ окруженными стѣною. Къ главному зданію пристроено было много церквей и капеллъ, таковы куполообразныя церкви св. Петронеллы, св. Андрея, храмъ Спасителя и т. д. Перейдемъ къ церкви Латеранской. Рѣшившись сдѣлать христіанство государственной религіей для всей римской имперіи, Константинъ тогда же назначилъ свой латеранскій дворецъ, лежавшій на цѣлійскомъ холмѣ, жилищемъ намѣстника св. Петра (patriarchium). Папа Сильвестръ, прибывши въ Римъ, получилъ этотъ дворецъ, и внутри его выстроена была пяти-нефная Латеранская церковь, мать церквей христіанскихъ — omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput. Вначалѣ называлась она Basilica Constantiniana, но такъ какъ въ VI стол. къ ней пристроенъ былъ монастырь во имя Іоанна Крестителя, она получила имя San Giovanni in Laterano; величиною она немного меньше церкви св. Петра. Внѣшность передняго фасада представляла впослѣдствіи одноэтажную переднюю залу; по Ciampini («De sacris aedificiis»). надъ нею находился еще этажъ, образованный помощью десяти колоннъ, перетянутыхъ архитравами. Но по одной монетѣ, гдѣ видна эта замѣчательная внѣшность Латеранской церкви, должно думать, что колонны нижняго этажа, гдѣ были входныя двери, были перетянуты архивольтами, а надъ нимъ находилась зала продолговатая также, образовавшаяся посредствомъ выложенныхъ изъ камня аркадъ; эта зала, иначе навѣсъ, была нужна для того, чтобы папа въ главные праздники сообщалъ отсюда благословеніе urbi et orbi; и теперешній фасадъ имѣетъ подобную же залу или ложу — loggia.

И въ колоннадахъ, и въ ихъ интерколумніяхъ (промежуткахъ между колоннъ), а равно въ ширинѣ и высотѣ главныхъ пространствъ, христіанское зданіе выказываетъ несравненно большіе размѣры противъ античнаго; между тѣмъ какъ античнымъ аркадамъ подпорою служили столбы, въ христіанскихъ храмахъ архивольты, широкіе и высоко подымающіеся, опираются на тонкія колонны. Мы видимъ въ нихъ огромныя пространства, покрытыя легко и свободно, а высоко поднявшійся средній нефъ изобилуетъ огромными окнами. Такой же характеръ увидимъ мы въ древне-христіанскихъ церквахъ, крытыхъ сводами; античныя зданія, крытыя сводами низки, стѣны ихъ толсты, и сами зданія имѣютъ вполнѣ матеріальное назначеніе, — это по большей части термы, долженствовавшія, при помощи сводовъ, доставлять въ знойное лѣто прохладу. Полныя содержанія мозаичныя украшенія фасада древне-христіанскихъ церквей не имѣютъ ровно ничего общаго съ пустою и фальшивой декораціей внѣшности римскаго зданія. Чтобы показать различіе между купольными постройками языческо-римскими и древне-христіанскими, мы возмемъ изъ нихъ два самыя знаменитыя зданія, — Пантеонъ Рима и церковь св. Софіи въ Константинополѣ, (см. табл. 1-ую № 2.) выстроенную въ VI стол. императоромъ Юстиніаномъ и теперь превращенную въ мечеть.

Прокопій въ своемъ сочиненіи *О Юстиніановыхъ постройкахъ* много дивится Св. Софіи, „красѣ города, храму обширнѣйшему и высочайшему, въ

высшей степени пропорціональному и свѣтлому. Съ этого храма," говоритъ онъ, „можно видѣть весь городъ; храмъ столько же поражаетъ своею массивностью, сколько гармоніей этой массы; въ немъ нѣтъ ничего преувеличеннаго. Главный фасадъ не подымается прямою линіей, но бока его отступаютъ нѣсколько назадъ, такъ что онъ образуетъ какъ-бы полукругъ; хоръ обнимаетъ собою четвертую часть средняго круглаго пространства; надъ хоромъ подымается сводъ на подобіе половинной луны, смѣлостью своей постройки возбуждающій даже страхъ, потому что онъ какъ-бы ни на чемъ не держится, а между тѣмъ онъ поддерживается крѣпко и надежно. На обѣихъ сторонахъ стоятъ колонны въ видѣ полукруга, тоже самое устройство при входѣ. Въ срединѣ храма стоятъ 4 столба, два къ сѣверу, два къ югу, которые кажутся какъ бы огромными скалами, поставленными отвѣсно; они поддерживаютъ четыре огромныя арки. Сложивши камни столбовъ, обливали промежутки не известью, не асфальтомъ, а растопленнымъ свинцомъ, который, заливши швы, крѣпко сплотилъ камни. Весь потолокъ покрытъ чистымъ золотомъ. Надъ среднимъ круглымъ пространствомъ поднятъ высоко сводъ, и на его стѣнахъ прежде всего появляется дневной свѣтъ. По сторонамъ круглаго пространства находятся двѣ залы (стои), еще болѣе увеличивающія размѣры храма, равняющіеся ему по длинѣ, но меньшіе по высотѣ (нефы); и въ нихъ потолокъ крытъ сводами и покрытъ золотомъ; одна изъ этихъ залъ назначена для мущинъ, другая для женщинъ (gynäceum), обѣ похожи другъ на друга." Извѣстный Зальценбергъ такъ описываетъ внутренность храма: „это въ высшей степени многообразное и расчлененное зданіе поражаетъ величиною и величіемъ; пространство его необъятно; вначалѣ взоръ бѣжитъ по широкому нефу, проникаетъ въ глубь, въ боковыя залы и подымается потомъ, выходя отъ однихъ арокъ къ другимъ, до возвышеннаго купола, котораго изображенія, величиною болѣе 30 футовъ въ діаметрѣ, виднѣлись даже стоящимъ въ дверяхъ. Каждый шагъ впередъ открываетъ новые боковые виды, и храмъ, преисполненный блестящихъ матеріаловъ, гармонически соединенный, пробуждаетъ въ зрителѣ чувство радости и довольства." Обратимся къ Пантеону; внутренность его имѣетъ почти туже высоту, какъ и ширину, и потому представляетъ въ высшей степени сдавленное зданіе; стѣны безъ оконъ и непомѣрно толсты въ сравненіи съ ихъ вышиною до купола (а именно, ширина 7 метровъ, почти 10 аршинъ, а высота—22 метра). Въ Св. Софіи куполъ начинается на высотѣ 41 метра и прорѣзанъ многими окнами. Мы видимъ въ этой церкви, какъ тяжесть двухъ этажей опирается на ряды свободно-стоящихъ колоннъ,—и этого мы не найдемъ ни въ одномъ античномъ зданіи.

Всѣ различные планы древнехристіанскихъ церквей сводятся къ двумъ родамъ: къ плану *продолговатому*, гдѣ главное пространство среднее и боковые нефы составляютъ прямоугольный четвероугольникъ, перекрещенный иногда нефомъ поперечнымъ и къ плану *концентрическому*, гдѣ среднее пространство имѣетъ видъ круга, или близкой къ нему формы восьмиугольника, квадрата и т. д., надъ нимъ сводъ образуетъ куполъ и со всѣхъ сторонъ окружаютъ его широкіе двухъэтажные корридоры, своды которыхъ опираются на колонны. Эти планы, способные различнымъ образомъ видоизмѣняться, сверхъ того еще сливаются и образуютъ какъ-бы новый родъ, увеличивая еще болѣе многообразіе въ расположеніи древнехристіанскихъ церквей. Этотъ новый родъ есть базилика крытая сводами; встрѣчаясь часто въ древнехристіанскомъ періодѣ, она послужила образцемъ для позднѣйшихъ романскихъ базиликъ Франціи, Германіи и Англіи, называвшихся „базилики со сводами" стало быть, этого рода храмы никакъ не могутъ принадлежать средневѣковой архитектурѣ, какъ до сихъ поръ принято думать.

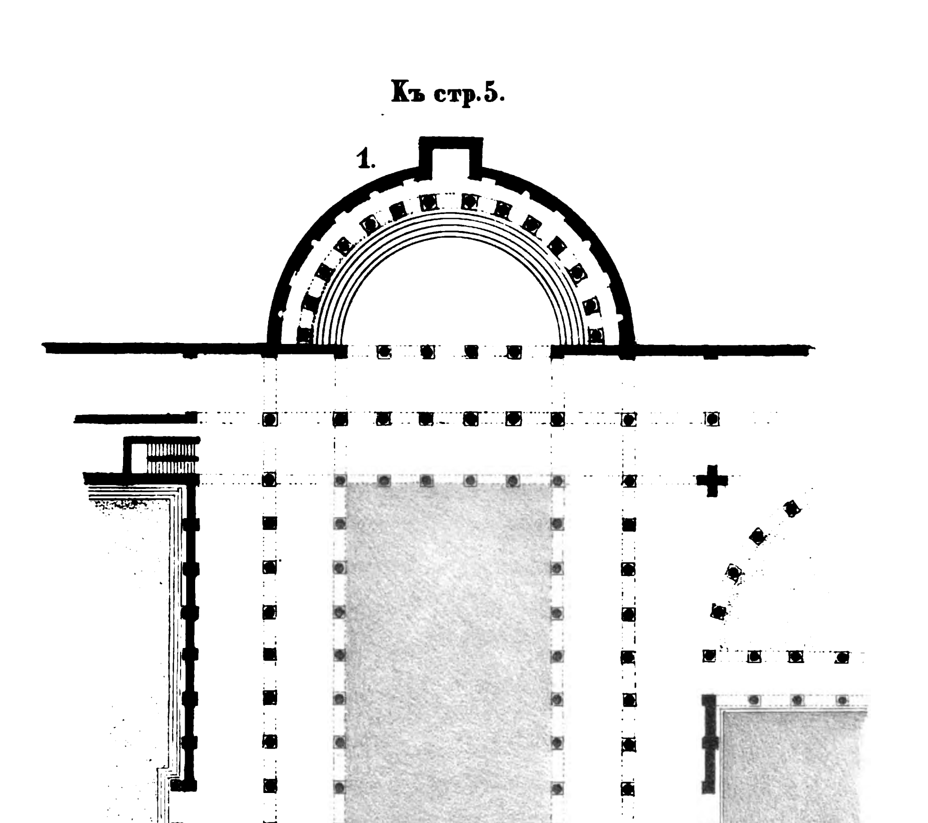
Такимъ образомъ исполнялась задача древнехристіанской архитектуры—создать большое покрытое пространство и при этомъ промежуточную подпору крыши сдѣлать сколько возможно легче, такъ чтобы всѣ члены христіанской общины могли совершенно свободно видѣть отовсюду главный пунктъ церкви—алтарь. Этотъ алтарь, центръ всей церкви, стоялъ на возвышеніи, а за нимъ въ большемъ или меньшемъ отдѣленіи находились сѣдалища духовныхъ въ полукругѣ и престолъ (кресло) епископа; это послѣднее мѣсто, называвшееся абсидою, было всегда покрыто сводомъ и предпочтительно передъ прочими частями церкви, изукрашалось изображеніями. До 420 года оно находилось на западной сторонѣ церкви, а съ этого времени на восточной. Передъ алтаремъ обыкновенно была площадка для чтецовъ и пѣвчихъ, огороженная рѣшоткою, она называлась хоромъ (chorus); на обѣихъ сторонахъ его были *налои (analogia)*, налѣво отъ алтаря для чтенія апостольскихъ Посланій, направо для чтенія Евангелія. За рѣшоткою хора шло то несравненно бо́льшее пространство, которое было назначено для членовъ христіанской общины, не принадлежащихъ къ клиру, для не-клирошанъ, и называлось *Quadratum populi*. Это пространство охватывало главный нефъ (средній) и боковые нефы, въ одномъ изъ

которыхъ стояли женщины; а если главный нефъ или средняя часть купольной церкви имѣла два этажа, то женщины—на Востокѣ ихъ строже отдѣляли отъ мущинъ—получали свое мѣсто на *хорахъ*, т. е. во второмъ этажѣ. Въ прилегающихъ къ храму залахъ (νάρθηκες) помѣщались кающіеся, дѣлившіеся на многіе классы, смотря по строгости эпитиміи, или церковнаго наказанія. Самою слабою эпитиміею было устраненіе отъ участія въ Причащеніи, запрещеніе вступать за рѣшотку; такіе кающіеся назывались *consistentes*, по гречески συστάντεσ, а самое наказаніе σύστασισ. Строже было наказаніе для тѣхъ, которые именовались *prostrati* или *substrati*, ὑποπίπτοντεσ; они участвовали только въ литургіи оглашенныхъ и послѣ нея должны были удаляться. Еще строже были наказаны „слушающіе", которые подобно начинающимъ оглашеннымъ отдавались въ назиданіе одному какому-либо духовному лицу. Самое полное наказаніе состояло въ удаленіи изъ церкви въ передній дворъ; такъ наказанные назывались *flentes*, плачущіе, или *Hiemantes*, потому что они были подвержены всякой непогодѣ. Для flentes былъ отведенъ атріумъ, для audientes притворъ, для оглашенныхъ (κατεχούμενοι) и prostrati пространство самой церкви, вблизи отъ входа; оно было отдѣлено отъ остальной церкви рѣшеткой, и по ней называлось narthex, составляя начало нефовъ (Νάρθηκεσ λέγονται ναῶν ἀρχαί). Здѣсь и во внѣшнемъ портикѣ—притворѣ стояли нищіе. Передъ narthex въ большей части церквей растилался широкій дворъ, atrium, αὐλή, окруженный со всѣхъ сторонъ портиками, среди его находился колодецъ (cantharus), позднѣе перенесенный въ самую церковь; во дворъ вели ворота, называвшіяся середними (πρόθυροι). При главныхъ же, соборныхъ церквахъ было особое зданіе, церковь назначенная для крещенія—*баптистерій*, крещальня, вида всегда или круглаго или приближающагося къ нему, т. е. восьмиугольнаго и т. д. Отступленія греческаго культа отъ культа западнаго или латинскаго мало вліяли на измѣненіе церковной постройки и ограничились тѣмъ, что въ греческихъ церквахъ балдахинъ, находившійся надъ престоломъ и покоившійся на 4 колоннахъ, закрывался завѣсою, а позднѣе стѣною, тянувшейся во всю длину алтаря и бывшей обыкновенно не выше человѣческаго роста въ первое время, съ дверями по срединѣ и по бокамъ; стѣна эта, разукрашенная живописью, называлась *иконостасъ*.

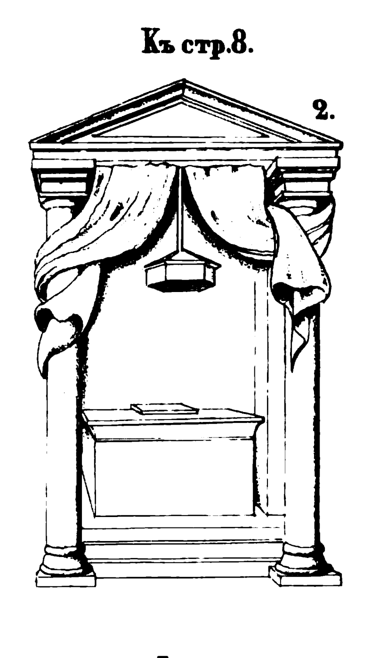
Въ отношеніи къ виду алтаря (см. табл. 2-ую № 2 и 3.) замѣчается 3 періода; до временъ папы Льва IV, т. е. до IX стол. преобладаетъ простой видъ стола (престолъ), потомъ въ нему прибавляется шкапъ съ мощами, таковъ видъ алтаря до XIV стол.; наконецъ около эпохи Возрожденія (Renaissance) эти шкапики увеличиваются болѣе или болѣе. Простой престолъ есть каменная доска положенная на цѣльномъ или выдолбленномъ камнѣ, или даже поддерживаемая колоннами. Въ его устройствѣ различаются 3 части: находящееся подъ алтаремъ *confessio*, т. е. гробница Святаго или Святой, *mensa*, самый столъ съ распятіемъ и стоящій на 4 колоннахъ надъ престоломъ балдахинъ —*ciborium*. Видъ алтаря съ ковчежцемъ для реликвій былъ признанъ папою Львомъ IV и реймскимъ соборомъ въ IX вѣкѣ; эти ковчежцы ставили двоякимъ образомъ: или на особомъ возвышеніи за престоломъ, или совершенно въ сторонѣ отъ него; и такъ какъ первое было чаще, то и возникъ обычай украшать заднюю сторону престола скульптурою, что дѣлается и въ наше время. Въ первое время Святую Евхаристію вѣшали обыкновенно въ ковчежцѣ подъ циборіемъ, надъ самымъ престоломъ, потомъ начали помѣщать ее въ особыхъ вмѣстилищахъ, что повело къ богато разукрашеннымъ табернаклямъ и дарохранительницамъ.

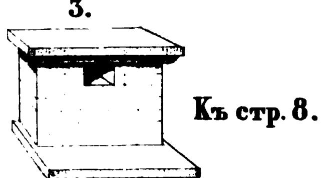
Изъ мелкихъ членовъ древнехристіанскаго зданія прежде всего слѣдуетъ обратить вниманіе на арку, столь много способствовавшую къ исполненію его задачи; дуга ея обыкновенно имѣетъ видъ полукруга, но иногда, если колонны, стягиваемые ею не достаточно высоки, ея выпуклость переходитъ эту черту; часто она бываетъ также сдавленной эллиптической формы; остроконечная арка является на куполѣ древняго флорентинскаго собора. Всевозможные роды сводовъ способствовали расчлененію церкви; надъ полукруглыми пространствами (напр. абсиды) сводъ былъ полукупольный, надъ круглыми цѣльный куполъ, болѣе или менѣе высоко поднятый; надъ восьмиугольными—и куполъ восьмиугольный. Коробовые своды видимъ въ пространствахъ продолговатыхъ, при чемъ пояса свода болѣе или менѣе выставляются. Еще у Римлянъ, бывшій въ употребленіи сводъ крестовый, стрѣльчатый, былъ различно видоизмѣненъ въ древнехристіанскихъ церквахъ. Огромный сводъ такого рода находимъ мы въ церкви Св. Софіи, въ боковыхъ частяхъ и въ нартексѣ, равно въ церкви Св. Василія въ Равеннѣ. Относительно оконъ (см. табл. 2-ую № 4, 5, 6) слѣдуетъ замѣтить, что кромѣ арки—этого самаго обыкновеннаго вида, употреблялись еще и круглыя окна—предвѣстники романскихъ и готическихъ розетокъ, далѣе полукруглыя, въ видѣ плоской дуги и т. д; на колокольняхъ бывали также куполообразныя окна; во многихъ церквахъ

Къ стр. 5.



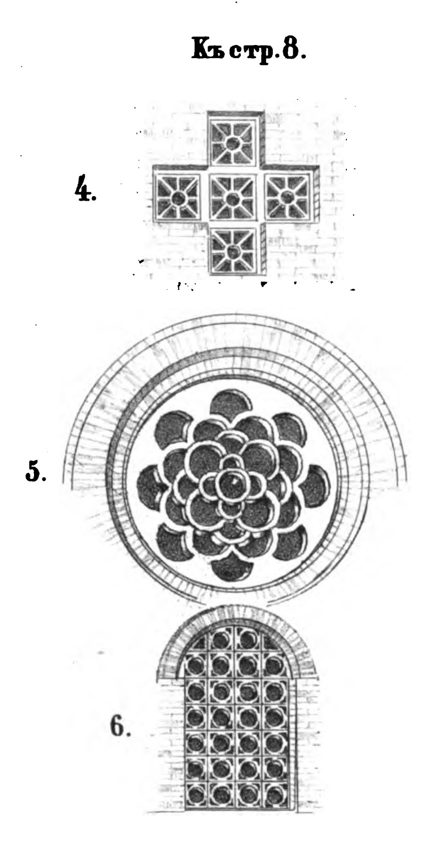
Къ стр. 8.



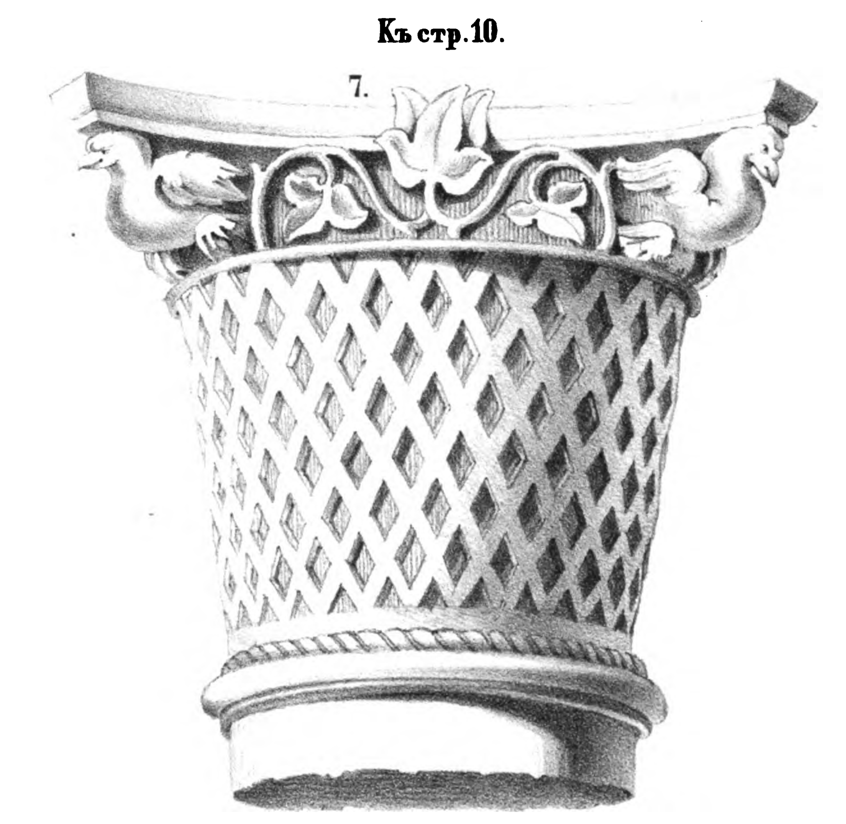


Къ стр. 8.

Къ стр. 8.



Къ стр. 10.



Печат. въ Лит. К. Эргота.

какъ увидимъ, окно заставлялось мраморною плитою, со многими на ней просверленными отверстіями, пропускавшими свѣтъ.

Если христіанство измѣнило до основанія человѣческое сердце, то оно не въ состояніи было измѣнить глазъ и ушей древняго христіанина. И какъ церковное богослуженіе и пѣніе шли на классическомъ языкѣ древнихъ Римлянъ и выливались въ его музыкальной обработкѣ, такъ и формальная сторона древнехристіанскихъ памятниковъ продолжала появляться въ классической обстановкѣ, хотя эти памятники, въ своемъ духовномъ выраженіи, возвышались далеко за предѣлы чувственно—матеріальнаго характера языческой архитектуры. Какъ архитекторы IV-го и слѣдующихъ вѣковъ не затруднялись помѣщать античныя колонны въ построенныхъ ими церквахъ, такъ и церковные живописцы IV и V стол. не боялись нарушить христіанское выраженіе въ фигурахъ, придавая имъ правильныя пропорціи человѣческаго тѣла, изученныя на классическихъ статуяхъ. А между тѣмъ колонны этихъ церквей, широко разставленныя и перетянутыя архивольтами, проявляютъ уже новый, болѣе смѣлый характеръ; и поэтому вовсе нѣтъ причины подозрительно смотрѣть на заимствованіе колоннъ изъ античныхъ зданій и на подражаніе имъ, находя истинно-христіанскій характеръ въ колоннахъ церквей средневѣковыхъ, имѣющихъ съ античными ту же капитель, ту же базу, только дурнаго сорта. Живое и ясное сознаніе, господствовавшее въ древнехристіанской школѣ, принимало изъ языческо-римской архитектуры только тѣ формы, которыя, счастливо изобрѣтенныя и естественно образованныя, подходили къ ея нуждамъ; эта школа вполнѣ отвергала тѣ мертвыя, фальшивыя колонны античнаго зданія, которыя, будучи придѣланы къ столбамъ, поддерживаютъ только самихъ себя, тѣ фасады съ пилястрами, которыя въ Средніе Вѣка, не столь осмотрительныя, очень часто появляются на романскихъ постройкахъ. Если древнехристіанское искусство не только заимствовало въ античныхъ зданіяхъ округлый стержень колонны, имѣющій внизу базу, а вверху четвероугольную капитель, но и украшенія капители; то какимъ же образомъ и почему акантовыя листья не годятся для капителей колоннъ въ христіанскомъ зданіи и должны непремѣнно дышать язычествомъ? Впрочемъ древнехристіанская школа архитектуры не только не ограничилась тѣмъ, что въ своихъ церквахъ ставила готовыя античныя колонны, по большей части драгоцѣнные монолиты, точно копируя недостающія части съ классическихъ оригиналовъ; но даже произвела много новаго въ формѣ капители, при чемъ, къ сожалѣнію, недоставало прежнихъ орнаментистовъ.

Украшенія древнехристіанскихъ церквей раздѣляются на три рода: это, во первыхъ, пластическіе орнаменты, выведенные, частью на мраморѣ, частью на штукатуркѣ; далѣе, фигурная облицовка стѣнъ и столбовъ и выкладка пола разноцвѣтными мраморными плитами; и наконецъ, главное, мозаичная живопись на стѣнахъ и сводахъ, исполняемая посредствомъ приклеиваемыхъ къ поверхности стеклянныхъ цвѣтныхъ пластинокъ. Но прежде нежели перейдемъ къ разбору этихъ орнаментовъ, скажемъ нѣсколько словъ по поводу того мнѣнія, что будто бы въ началѣ христіанской архитектуры въ церквахъ вовсе не употреблялось никакихъ статуй, и что была допущена только живопись, и то въ ограниченномъ видѣ, пока не было подавлено такъ называемое иконоборство. Это мнѣніе оспаривается Гюбшемъ, но опровергнуть или доказать справедливость мнѣнія въ высшей степени трудно въ настоящее время, при маломъ знакомствѣ съ византійскими писателями. Гюбшъ сообщаетъ весьма недостаточныя данныя по этому поводу. Съ одной стороны изображенія мозаичныя покрываютъ стѣны многочисленныхъ церквей временъ Константина, а рѣшенія иконоборствовавшихъ императоровъ вовсе не были приняты церковью латинскою и даже большей частію греческихъ епископовъ; что же касается до запрета ставить въ церквахъ статуи, то стόитъ только прочесть извѣстія, сообщаемыя Анастасіемъ Библіотекаремъ о скульптурныхъ работахъ въ церквахъ Константина, чтобы убѣдиться, что въ древнѣйшихъ церквахъ не было недостатка, ни въ многочисленныхъ статуяхъ, ни въ рельефахъ. Также мозаичныя изображенія въ церкви Св. Софіи VI-го вѣка вовсе не были уничтожены во время иконоборческой ереси, но сохранились до нашихъ временъ. Съ другой стороны фанатизмъ распространялся быстро и повсемѣстно, разрушительно дѣйствуя на древнехристіанскіе памятники, такъ что можно думать, мы владѣемъ только очень малою частью тѣхъ изображеній, которыя покрывали когда то ихъ стѣны. Не смотря на быстрое распространеніе ереси, проникавшей и въ такіе отдаленные города, какъ Марсель, церковь была уже довольно сильна, чтобы сдержать разрушительныя стремленія; и соборъ во Франкфуртѣ 794 года невольно принужденъ былъ подтвердить правила втораго Никейскаго собора, осудившаго иконоборство; тоже сдѣлалъ соборъ Парижскій.

Орнаментика древнехристіанскихъ церквей

стоитъ далеко выше украшеній романскаго стиля, стоящихъ на низкой ступени подражанія и представляющихъ произведенія весьма неповоротливаго рѣзца, довольствующагося исключительно однимъ родомъ листвы—акантомъ византійской манеры. Безъ сомнѣнія, различные виды древнехристіанскихъ орнаментовъ тоже подражаніе античнымъ, и конечно, по граціи и тонкости, ниже орнаментовъ временъ Адріана, но въ нихъ видна свѣжая, вдохновенная дѣятельность, новые и оригинальные мотивы. А именно, византійская школа VI стол., произведшая церковь Св. Софіи, выработала новый родъ украшеній, — это разнообразныя сплетенія шнурковъ и ремней, украшающія капитель; (см. поздне-византійскую капитель этого рода на табл. 2 № 7). Они были любимымъ украшеніемъ архитектуры мавританской и часто попадаются въ древнихъ романскихъ памятникахъ. Изъ античныхъ капителей древнехристіанскій стиль взялъ для подражанія два: коринѳскій и іоническій, и упростилъ ихъ такъ, что явились какъ-бы новыя формы; листья не свѣшиваются съ капители, но какъ бы врѣзаны въ ней. Капители съ звѣриными *фигурами* и человѣческими головами, помѣщающимися подъ абакомъ (плита на капителѣ) вмѣсто волютъ, или завитковъ, продолжали быть любимымъ предметомъ украшенія, какъ античный мотивъ, и встрѣчаются равно часто на Западѣ и Востокѣ. Орнаментисты древнехристіанскихъ церквей изъ листьевъ болѣе всего любили акантъ, значительно преобразовавши его; что особенно замѣчательно, мы встрѣчаемъ его и на капителяхъ древнихъ церквей египетскихъ, какъ и въ храмахъ Равенны въ одномъ и томъ же видѣ, что даетъ намъ наглядное свидѣтельство о тѣсной связи между различными древнехристіанскими школами. Различнаго рода листья и волюты украшали поверхности архивольтовъ, а діагональныя края крестоваго свода обводились раскрашенными бордюрами. Но между всѣми этими украшеніями особенно должно замѣтить крестъ, безчисленное множество разъ повторяемый на капителяхъ, аркахъ, тимпанахъ и т. п. Всѣ эти орнаменты могутъ соперничать съ растительными украшеніями готики, какъ будто бы они были исполнены на мягкомъ матеріалѣ, ею употреблявшемся, а не на жесткомъ мраморѣ. Фигурныя, полированныя плиты изъ разноцвѣтнаго мрамора и другихъ твердыхъ каменныхъ породъ, такъ называемыя *opus tessellatum*, покрывали нижнюю часть стѣнъ и полъ древнехристіанской церкви; и теперь узкіе разукрашенные пояски обрамливаютъ эти плиты на стѣнахъ Св. Софіи и равеннской церкви Св. Виталія. Особенно обильны были такого рода украшенія на стѣнахъ абсиды. Внутренность церкви, начиная отъ нижней части стѣнъ, облицованной мраморными плитами, всѣ подымающіяся поверхности, своды, стѣны нефовъ и даже внѣшность главнаго фасада украшались особымъ монументальнымъ родомъ живописи, извѣстнымъ подъ именемъ мозаики, или мусіи (*opus musivum*), въ которой древнехристіанское искусство далеко превзошло античные памятники. И если въ мозаикахъ IV-го вѣка видно только подражаніе имъ, то въ церквахъ Равенны и въ Св. Софіи Константинопольской мы видимъ уже новыя, своеобразныя украшенія,—различныя математическія фигуры, кружки и ромбы, зигзаги и т. п.; въ послѣдней церкви, въ ея позднѣйшей мозаикѣ появляются лиліи, безпрерывно повторяемыя стилемъ романскимъ, далѣе звѣздообразный щитокъ, такъ часто служившій Джіотто въ его декоративной живописи. Игривая античная манера, украшающая главныя поля маленькими, незначительными фигурками, уступаетъ въ древнехристіанской мозаикѣ мѣсто сжатому исполненію большихъ и замѣчательныхъ образовъ. Эти величественныя изображенія, составляющія существенную часть древней церкви, стоятъ въ тѣсной связи съ архитектурой и какъ бы стремятся еще болѣе увеличить ея монументальный характеръ. Въ абсидѣ находились изображенія Христа, Дѣвы Маріи, Апостоловъ, по большей части въ колоссальныхъ размѣрахъ, и часто исполненныя символически; на стѣнахъ средняго нефа изображены были событія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Эти изображенія уже въ IV вѣкѣ утрачиваютъ прежній античный типъ, представляющійся намъ въ капеллахъ катакомбъ, и получаютъ то важное, нравственное выраженіе, которое соотвѣтствуетъ христіанскому воззрѣнію на жизнь, въ противуположность эпикурейскому язычеству. Но мы еще можемъ видѣть въ этихъ изображеніяхъ правильный классическій рисунокъ, сильно упавшій уже къ концу VI-го стол., а въ послѣдующіе вѣка дошедшій на Западѣ до крайней грубости. Востокъ въ этомъ отношеніи удержалъ долѣе классическое наслѣдство. Фигуры совершенно чужды тѣхъ схематическихъ, оцѣпенѣлыхъ чертъ, которыя принадлежатъ появившемуся въ X стол. „византійскому типу". Даже въ XIII стол. Чимабуэ далеко еще не достигъ этого высокаго состоянія живописи, какою она является въ древнихъ церквахъ Запада и Востока, а знаменитый ученикъ этого живописца Джіотто нашелъ себѣ въ этихъ картинахъ средство къ оживленію Христіанской живописи.

Если сообразить всю дороговизну мозаичной

живописи, въ сравненіи съ живописью al fresco, принимая въ разсчетъ огромныя поверхности, покрытыя мозаикою въ древнихъ храмахъ, если далѣе, причислить сюда огромныя издержки на дорогія мраморныя плиты, покрывавшія стѣны и полъ, то по справедливости можно отдать этому искусству предпочтенье предъ ваятельными работами готическихъ соборовъ, производившимся притомъ несравненно дольше. Впрочемъ это богатство различныхъ украшеній сосредоточивалось исключительно во внутренности древняго храма, а внѣшность его за исключеніемъ мозаикъ на главномъ фасадѣ, была вполнѣ проста, между тѣмъ какъ готическій стиль украшалъ преимущественно внѣшность собора, присоединяя къ главному зданію башни, нерѣдко бывшія больше самой церкви и стоившія дороже. Инициатива церковной постройки и опредѣленіе ея величины въ древнехристіанскомъ періодѣ шли, конечно, отъ духовенства, но собственно строителями были въ большей части случаевъ императоры, дававшіе и деньги на построеніе. И эти паматники по истинѣ великаго періода христіанской архитектуры тѣмъ болѣе имѣютъ неподдѣльный христіанскій характеръ и высокое художественное значеніе, что научное и эстетическое образованіе того времени еще не сосредоточилось исключительно въ рукахъ духовенства, какъ было позднѣе въ Средніе Вѣка, но продолжало еще быть общимъ достояньемъ. Въ это раннее время постройкой церквей заправляли технически и эстетически образованные архитекторы между тѣмъ какъ отъ IX до XIII вѣка ею завѣдывали Бенедиктинцы, сами опредѣляя величину и главное расположеніе, а остальное предоставляя простымъ кáменотесамъ. И какъ широко было распространено пониманіе церковной архитектуры, показываютъ намъ описанія церквей, сдѣланныя свѣтскими людьми; въ этихъ описаніяхъ видно такое развитое чувство архитектурныхъ отношеній, какое рѣдко встрѣчаемъ мы и въ наше время.

Переходя теперь къ описанію въ хронологическомъ порядкѣ древнехристіанскихъ памятниковъ, мы будемъ выбирать изъ нихъ только тѣ, которые открываютъ намъ, или какое-либо новое свойство въ архитектурѣ, или развитіе означенныхъ выше формъ. Періодъ этихъ сооруженій начинается собственно съ того времени, когда христіанская религія была объявлена религіей государственной, и когда, около 300 года, впервые были воздвигнуты огромныя церкви съ великолѣпіемъ, свойственнымъ общественнымъ зданіямъ перваго разряда. Конецъ этого періода относится къ IX столѣтію, хотя древній стиль появляется еще, какъ исключеніе и въ XI вѣкѣ; его смѣняетъ стиль романскій. Впрочемъ еще задолго до начала этого періода, въ эпоху до-константиновскую, появились церкви, и главныя пространственныя раздѣленія уже хорошо уяснились, хотя задача, которую должна была рѣшить церковная архитектура, и была выполняема еще съ большими недостатками. Но когда наконецъ, послѣ столь долгаго срока, послѣ времени попытокъ, началось въ царствованіе Константина построеніе большихъ церквей, эта задача, конечно, возросла еще болѣе, но для ея выполненія были и бóльшія средства. Что касается до правильной кладки стѣнъ, хорошей обработки твердыхъ каменныхъ породъ, до добыванія большихъ монолитовъ,—все это принадлежало въ бóльшей мѣрѣ древнехристіанскому періоду, нежели XI и XII столѣтіямъ, когда пропала прежняя обработка и исчезла тонкость классическаго глазомѣра. Но, задавшись напередъ теоріей правильнаго развитія, большая часть историковъ искусства положили, что постройки до-средневѣковаго періода никогда не достигали выполненія истинной задачи христіанской архитектуры, смѣшивая элементы античные съ новыми, и что только съ появленіемъ стиля романскаго начинается настоящее христіанское направленіе архитектуры; такимъ образомъ шести-сотлѣтній періодъ осуждается этими историками, какъ время безплодныхъ попытокъ и стремленій. Но какъ въ отношеніи къ скульптурѣ, высокое состояніе которой въ IV и V вѣкѣ перешло въ IX въ величайшую грубость, такъ и въ отношеніи къ архитектурѣ первая половина Среднихъ Вѣковъ показываетъ не возвышеніе, а паденіе формъ. Не явилось ни одной формы, которую нельзя было бы не указать въ періодъ древнехристіанскій; какъ романскія базилики, такъ и церкви исполненныя сводами, суть только слабыя копіи величественныхъ памятниковъ этого періода. Впрочемъ появленіе этой теоріи быстраго возвышенія архитектуры въ стилѣ романскомъ объясняется отчасти тѣмъ, что историки, державшіеся ея, имѣли у себя на глазахъ только древнія церкви Рима, безчисленное множество разъ переправленныя и подновленныя въ Средніе Вѣка грубымъ и жалкимъ образомъ; только недавно стали появляться изданія съ точными снимками церквей, сохранившихся лучше, а для церквей разрушенныхъ и обезображенныхъ перестройкой стали составлять планы, на основаніи древнихъ писателей; равеннскія церкви были почти совсѣмъ неизвѣстны, и Гюбшъ самъ долженъ былъ производить съемку плановъ и видовъ съ нихъ; между

тѣмъ они послужили главнымъ основаніемъ для выводовъ объ особенностяхъ древней христіанской архитектуры.

Церкви, построенныя первыми христіанскими общинами, были, конечно, не велики и не богаты; но всѣхъ меньше и беднѣе были тѣ подземныя капеллы, которыя онѣ устроили подъ Римомъ, столицею языческихъ императоровъ. Въ теченіи трехъ поколѣній за стѣнами Рима образовалось до двадцати подземныхъ усыпаленъ—*катакомбъ*, изъ которыхъ каждая состоитъ изъ лабиринта параллельно и крестообразно пересѣкающихся корридоровъ. Въ стѣнахъ этихъ корридоровъ высѣчены узкія мѣста, въ ширину человѣческаго тѣла; въ нихъ клались тѣла умершихъ христіанъ, и выемка закрывалась вертикально положенной плитой. Капеллы, къ которымъ примыкаютъ эти корридоры, главнымъ предметомъ своимъ имѣютъ нишу (*arcosolium*), одну или нѣсколько, и въ каждой изъ нихъ стоитъ гробъ мученика, покрытый горизонтально положенной плитой, и образующій столъ—простой видъ алтаря. Вокругъ на стѣнахъ ниши и самой капеллы различныя изображенія— по бо́льшей части символическія представленія изъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Стиль этихъ изображеній вполнѣ еще сохраняетъ типы, легкость и простоту искусства античнаго. Гюбшъ сообщаетъ также изображеніе одной церкви этого до Константиновскаго времени, высѣченной въ скалѣ и находящейся въ римской Кампаньи, недалеко отъ Сутри. Здѣсь мы встрѣчаемъ также высѣченную нишу для алтаря; два ряда столбовъ дѣлятъ церковь на три нефа, а между столбами сдѣланы брустверы, имѣвшіе цѣлью отдѣлить мужчинъ отъ женщинъ, помѣщавшихся въ боковыхъ нефахъ; тутъ есть и притворъ для оглашенныхъ. Вѣроятно, подобными же зданіями были и тѣ сорокъ римскихъ церквей, о существованіи которыхъ до Константина говорятъ древніе писатели. Къ этому же времени относятся многочисленныя церкви, стоявшія вдоль сѣвернаго берега Африки, изъ нихъ сохранилось въ Orleansville пятинефная базилика, во имя св. Репарата съ двумя абсидами. Въ отдаленныхъ провинціяхъ римской имперіи, гдѣ гоненія не такъ сильно свирѣпствовали, появлялись въ это время церкви открытыя и большія; такъ въ Никомидіи была богатая церковь, разрушенная во время послѣдняго гоненія на христіанъ при Діоклетіанѣ.

Послѣ церквей Константиновскихъ, двѣ изъ которыхъ мы уже разсмотрѣли выше, величайшая изъ церквей древняго Рима и самая большая трехнефная базилика есть церковь во имя Пресвятой Дѣвы Маріи — Maria Maggiore; сильно измѣненная въ Средніе Вѣка, она представляетъ теперь зданіе въ новѣйшемъ вкусѣ; сохранились еще древнія мозаики и ряды колоннъ. Эта церковь была построена при папѣ Либеріѣ (352-366) на Эсквилинѣ и называлась Basilica Liberiana, также Sancta Maria ad nives. Первоначально базилика эта имѣла, какъ и всѣ прочія того времени, деревянную крышу, потолокъ которой, богато разукрашенный, можетъ-быть, походилъ нѣсколько на теперешній, принадлежащій XV стол. Оба ряда колоннъ имѣютъ античные стержни, изъ бѣлаго мрамора, капители ихъ іоническія, а базы- аттическія, позднѣйшія, впрочемъ очень искусно и гармонически приложенныя. Промежутки между колоннами не велики, именно потому, что эти послѣднія стянуты архитравами; надъ ними находится фризъ, украшенный мозаикою, еще выше карнизъ очень красиво расчлененный. Такимъ образомъ въ этой базиликѣ мы видимъ еще античный способъ постановки колоннъ, который былъ замѣненъ скоро способомъ архивольтовъ, допускавшимъ болѣе свѣта въ боковые нефы. Необходимость подобной постановки видна изъ того, что еще при Константинѣ, въ церкви Латеранской мы видимъ уже ее примѣненной. Особенно интересны въ Maria Maggiore мозаики на стѣнахъ средняго нефа, относящіяся къ V вѣку. Онѣ представляютъ сцены изъ Ветхаго Завѣта и напоминаютъ еще античные рельефы. Фигуры на нихъ поразительно малы, въ сравненіи съ огромностью церкви. Кстати будетъ замѣтить, что если мозаичная живопись не можетъ соперничать съ другими видами въ тонкости и правильности контуровъ, потому что стеклянныя пластинки были для того слишкомъ велики, какъ напр. въ мозаикахъ Maria Maggiore; то, съ другой стороны, этотъ родъ живописи далеко оставляетъ за собою вошедшую послѣ въ употребленіе живопись tempera по богатству, и что весьма важно, по долговѣчности.

Непосредственно по времени за Maria Maggiore слѣдующая церковь св. Сабины, стоящая на Авентинѣ, представляетъ теперь единственную древнюю римскую базилику, сохранившую по крайней мѣрѣ первоначальную внутренность. По мозаикѣ надъ главнымъ входомъ видно, что эта церковь была построена при папѣ Целестинѣ I (422-432). Равно и то обстоятельство, что ея 24 прекрасныя колонны изъ паросскаго мрамора съ желобчатыми стержнями, коринѳскими капителями и аттическими базами были, очевидно, взяты изъ одного античнаго памятника,—доказываетъ принадлежность церкви первому періоду христіанскихъ построекъ. Колонны, перетянутыя архивольтами, разставлены очень широко. Между

тѣмъ какъ большая часть римскихъ церквей этого времени перемѣнила свой плафонъ на позднѣйшій, эта церковь сохраняетъ еще древнія стропила, выказывающія тщательно обдѣланныя балки. Кромѣ главной абсиды, лишенной своихъ мозаикъ, есть еще боковая абсида, соотвѣтствующая правому боковому нефу, а на лѣвой сторонѣ находится боковый хоръ. Это устройство—древнее, и оно удостовѣряетъ насъ, что базилики могли имѣть не одну абсиду, а нѣсколько, подобно тому какъ въ капеллахъ катакомбъ было по нѣскольку алтарныхъ нишъ. Константинъ, по свидѣтельству Анастасія, поставилъ въ Латеранской церкви семь алтарей. Не для каждаго алтаря впрочемъ была ниша или абсида, и потому также въ перкви св. Павла могло быть много алтарей, а абсида, служившая скорѣе помѣщеньемъ епископа и пресвитеровъ, могла быть одна. Притомъ главный алтарь стоялъ не у стѣны абсиды, какъ алтари боковые, но въ центрѣ ея полукруга, и даже выступалъ изъ этого полукруга, какъ показываетъ планъ церкви св. Сабины.

Самымъ большимъ и самымъ великолѣпнымъ зданіемъ въ родѣ базиличномъ была безъ сомнѣнія пятинефная церковь св. Павла, разрушенная вполнѣ пожаромъ 1823 года. Какъ величина ея, такъ и смѣлость постройки были по истинѣ изумительны; на двухъ рядахъ колоннъ подымались стѣны средняго нефа до высоты 28 метровъ отъ пола; вещь невѣроятная при поддержкѣ колоннами, широко разставленными помощью архивольтовъ; и такое, можно сказать, воздушное зданіе вытерпѣло два жестокихъ землетрясенія въ XI и XIV стол. Постройка ея, начатая въ 386 году, была окончена при императорѣ Гонорiѣ, т. е. въ началѣ пятаго столѣтія. Эта пятинефная базилика съ огромнымъ поперечнымъ нефомъ была расположена между Тибромъ и подошвой крутаго холма, часть котораго была нарочно срыта, чтобъ очистить мѣсто для поперечника и абсиды. Множество большихъ и малыхъ оконъ освѣщали церковь, полъ поперечнаго нефа былъ поднятъ на пять ступеней, по причинѣ сырости, и такимъ образомъ гробница Апостола, бывшая здѣсь, находилась высоко въ отношеніи къ предстоявшимъ и была всѣмъ видна; хоръ для чтецовъ и пѣвчихъ находился въ поперечномъ нефѣ между главнымъ алтаремъ и абсидой, при входѣ въ которую громадная тріумфальная арка была изукрашена мозаикою, древнѣйшей послѣ изображеній въ Maria Maggiore; на этой аркѣ внизу стоялъ Апостолъ Петръ съ ключемъ, а противъ него Апостолъ Павелъ, надъ ними двѣ группы апокалипсическія, среди которыхъ въ огромномъ медальонѣ было колоссальное поясное изображеніе Христа, благословляющаго въ лучезарномъ нимбѣ. Все это огромное пространство церкви, этотъ лѣсъ изъ 82 колоннъ, этотъ средній нефъ безъ сводовъ, но шириною равняющійся тому, который видимъ мы въ кёльнскомъ соборѣ, все это производило впечатлѣніе, не имѣющее себѣ ничего подобнаго.

Кромѣ базиликъ въ Римѣ, въ первый періодъ древнехристіанской архитектуры — періодъ развитія и возвышенія, строились также церкви крытыя сводами и имѣвшія куполъ, какъ то: церковь св. Констанціи, баптистерій Константина и др. Но чтобы показать все развитіе купольныхъ построекъ, мы покинемъ Римъ, городъ базиликъ, и обратимся въ Миланъ, который уже въ III-мъ стол. сдѣлался главнымъ городомъ государства и резиденціею императоровъ. Тамъ знаменитый Архіепископъ, св. Амвросій, въ IV стол. пробудилъ живую церковную дѣятельность и строилъ много церквей, такъ что Миланъ съ этого времени сталъ авторитетомъ для всей верхней Италіи. Такъ какъ этотъ городъ не могъ такъ легко, какъ Римъ, доставать себѣ огромныя монолитныя колонны, то онъ и обратился къ постройкамъ, исполненнымъ при помощи столбовъ, т. е. къ купольнымъ и дошелъ въ нихъ до такого же совершенства, какъ Римъ въ своихъ базиликахъ. Мы встрѣчаемъ здѣсь церковь во имя св. Лаврентія (San Lorenzo Maggiore). Эта церковь съ тремя почти столь же древними капеллами св. Ипполита, св. Сикста и св. Аквилина, несмотря на всѣ пристройки и замѣны, показываетъ намъ съ перваго взгляда свой первоначальный видъ и до такой степени поражаетъ красотой стѣнъ, выложенныхъ изъ кирпича, что прежніе археологи относили ее къ языческо-римскому времени. Къ счастію, описанія ея, появляющіяся съ очень ранняго времени, отличаются полнотою, и потому точный, реставрированный снимокъ этой церкви, не только возможенъ, но даже въ сущности имѣетъ мало препятствій для исполненія; таково напр. описаніе, сдѣланное архитекторомъ Martino Bassi, который исправлялъ эту церковь въ 1573 году; нужно замѣтить, что при этой переправкѣ, основной планъ церкви не былъ измѣненъ. Восмиугольнымъ куполомъ покрытое среднее пространство образуетъ равносторонній четыреугольникъ съ четырьмя абсидами (экседрами), т. е. какъ-бы греческій крестъ съ короткими закругленными частями; это пространство окружено со всѣхъ сторонъ обширнымъ корридоромъ, вездѣ одинаково широкимъ, такъ что стѣны, охватывающія все зданіе повторяютъ туже форму греческаго креста. Этотъ корридоръ имѣетъ два этажа и устрой-

ствомъ напоминаетъ церковь св. Виталія въ Равеннѣ. Къ переднему фасаду, имѣвшему три входа, примыкалъ портикъ—сѣнь со сводами. Главный алтарь находился среди храма, какъ обыкновенно въ церквахъ построенныхъ по концентрическому плану, напр. въ церкви св. Стефана Круглой въ Римѣ. Доказательство древности св. Лаврентія заключается въ нѣкоторыхъ особенностяхъ въ кладкѣ камней; притомъ такая огромная церковь могла быть построена только въ цвѣтущій періодъ Милана, послѣ котораго скоро наступилъ для города періодъ опустошеній, претерпѣнныхъ имъ одно за другимъ,—отъ Аттилы въ 442 году, Теодориха въ 490, и наконецъ отъ Албоина съ Лонгобардами въ 569; сильное доказательство въ пользу глубокой древности этой церкви даетъ намъ ея капелла San Aquilina, служившая для главнаго зданія баптистеріемъ, и потому соединенная съ нимъ особою промежуточной постройкой. Тутъ, при входѣ изъ капеллы, мы видимъ дверь, составленную изъ античныхъ фрагментовъ, а далѣе, античный саркофагъ. Далѣе въ другой капеллѣ San Ippolito находятся мраморныя колонны, очевидно, заимствованныя изъ какого нибудь античнаго памятника, на сѣверной же сторонѣ церкви стоящая капелла св Сикста служила предверіемъ — vestibulum. Всѣ эти особенности удостовѣряютъ насъ, что церковь св. Лаврентія относится къ тому времени, когда Архіепископъ Амвросій строилъ многочисленныя церкви въ городѣ. уже съ 313 года обращенномъ въ христіанство. Въ 1578 году тронулся полукуполъ вблизи у входа и упалъ, въ паденіи зацѣпивши колонны, стоявшія по близости, что повлекло за собою паденіе главнаго купола; этотъ куполъ имѣлъ видъ значительно поднятой арки, какъ въ церкви св. Іоанна Крестителя во Флоренціи и точно также имѣлъ вверху латерну (фонарь). Вся ширина церкви св. Лаврентія на четыре фута больше Пантеона, а высота ихъ одинаковая; надъ главнымъ мысомъ, на высотѣ 15 аршинъ, находился полъ хоровъ или такъ называемыхъ ложъ, окружавшихъ все среднее пространство; на эти хоры вели двѣ лѣстницы, находившіяся у переднихъ входовъ; колонны этихъ хоровъ были очень не велики, и всѣ они, равно какъ и колонны нижняго этажа, стягивались архивольтами. Разноцвѣтныя мраморныя плиты одѣвали внутреннія стѣны снизу, и оканчивались на той высотѣ, гдѣ начиналась мозаика, покрывавшая поверхности стѣнъ и столбовъ; мозаичныя же изображенія на золотомъ фонѣ покрывали куполъ и своды потолка. Арнулфъ, историкъ Милана, въ 1085 году прославляетъ рѣзьбу на деревѣ, которая изукрашала рѣшотку, окружавшую главный алтарь и очень обширную, такъ какъ алтарь стоялъ посрединѣ церкви. Если мы всмотримся въ характеръ этой церкви, то увидимъ, что матеріалъ въ ея постройкѣ стоитъ на заднемъ планѣ, матерія, такъ сказать побѣждена, и смѣлость постройки, проявляясь въ огромномъ купольномъ сводѣ, прорѣзанномъ многими большими окнами и опирающимся на 12-ть сравнительно тонкихъ, свободно стоящихъ столбовъ, превышаетъ все. за исключеніемъ гигантскаго пространства св Софіи. Внѣшнія стѣны церкви и капеллъ прорѣзаны во многихъ мѣстахъ рядами небольшихъ арокъ, которыя какъ бы опоясываютъ зданіе и образуютъ внутри галлереи. Эти маленькія арки стало быть вовсе не принадлежатъ стилю романскому, какъ то утверждаютъ многіе историки искусства; мы видимъ эти арки во множествѣ и на церквахъ равенскихъ.

Въ началѣ пятаго столѣтія римскіе императоры покинули Миланъ и основали свою резиденцію въ городѣ, по своему положенію при Адріатическомъ морѣ лучше защищенномъ отъ варваровъ, — въ Равеннѣ. Скоро возникло тамъ множество великолѣпныхъ церквей, большая часть которыхъ дошла до нашихъ временъ. Эти равенскіе памятники показываютъ намъ отлично сохранившуюся на ихъ стѣнахъ мраморную и мозаичную обкладку, и безъ нихъ мы лишились бы драгоцѣннѣйшихъ свидѣтельствъ о декоративной сторонѣ древне-христіанской архитектуры. Сверхъ того мы имѣемъ ясныя и точныя извѣстія о времени построенія этихъ церквей въ извѣстномъ жизнеописаніи равеннскихъ епископовъ Аньелла (Agnellus); по этимъ извѣстіямъ Квастъ составилъ описанія равеннскихъ церквей въ своемъ превосходномъ сочиненіи объ этомъ предметѣ. Но снимковъ съ этихъ церквей существуетъ очень мало, и заслуга Гюбша заключается отчасти именно въ томъ, что онъ обратилъ особенное вниманіе на эти церкви. Со времени Остготскаго короля Теодорика начинается въ Равеннѣ византійское вліяніе, проявившееся въ нѣкоторыхъ отступленіяхъ отъ римской манеры образованія детальныхъ формъ. Византійская школа, высоко поднявшая послѣ прежній стиль украшеній, со временъ знаменитаго строителя Юстиніана, еще не могла на Западѣ соперничать съ школой миланской, вліяніе которой сильно отразилось на памятникахъ равеннскихъ пятаго вѣка. Изъ этихъ памятниковъ мы возмемъ замѣчательную церковь построенную сестрой императора Гонорія — Галлою Плакидіею во имя Св Назарія и Келсія. Эта церковь была назначена вмѣстѣ ея усыпальницею, но была-ли она похоронена тамъ въ одномъ изъ

трехъ огромныхъ саркофаговъ, которые теперь стоятъ въ этой церкви, — это подлежитъ сомнѣнію, потому что, по другимъ извѣстіямъ, она была погребена въ Римѣ. Основная форма церкви есть латинскій крестъ, и надъ этимъ нижнимъ зданіемъ подымается четыреугольная постройка въ родѣ башни, столь любимой въ Равеннѣ. Куполъ этой башни переполненъ мозаичными изображеніями. Какъ гробница, эта церковь характеризуется своими немногими и небольшими окнами; внѣшность ея бѣдная, даже жалкая, но настолько же роскошна и богата внутренность разукрашенная различными орнаментами и изображеніями Святыхъ; полукруглыя окна (люнеты) расписаны зеленью и деревьями, среди которыхъ крадутся олени, направляясь къ символическому водоему; въ люнетѣ надъ входомъ изображенъ Христосъ въ видѣ добраго пастыря, а въ противоположномъ окнѣ Онъ же сожигающій какія-то книги, вѣроятно, ложныя Евангелія, отвергнутыя на предшествующихъ соборахъ. Фигуры не больше полутора-аршинной высоты, и можно удивляться, какимъ образомъ въ пятомъ столѣтіи можно было, при этихъ размѣрахъ, достигнуть правильнаго рисунка.

Возлѣ другой церкви этого же времени, во имя Св. Петра (нынѣ San Francesco), церкви совершенно потерявшей свой первоначальный видъ, стоитъ четыреугольная колокольня, сохранившаяся почи вся въ своемъ первоначальномъ видѣ. Она далеко превосходитъ своею древностью круглую колокольню замѣчательной равеннской базилики Sant Apollinare in Classe, построенную вмѣстѣ съ перковью въ 568 году. И если нѣтъ колокольни древнѣе колокольни Св. Петра, то стало быть, въ началѣ VI-го столѣтія стали строиться въ Равеннѣ колокольни. До сихъ поръ думали, что всѣ колокольни относятся, по постройкѣ, къ Среднимъ Вѣкамъ, а раньше этого времени ихъ не было; но по точнымъ извѣстіямъ видно, что въ концѣ VI-го ст. и въ Римѣ были уже въ ходу колокола и нѣкоторыя колокольныя башни этого города, очевидно, принадлежатъ VII-му стол., по крайней мѣрѣ своею нижнею частью. При всемъ разнообразіи формъ этихъ башенъ, двѣ господствуютъ, именно, круглая и четыреугольная формы, которыя иногда соединяются въ одной башнѣ, т. е. нижній этажъ ея бываетъ четыреугольный, а верхній-круглый. Въ древнѣйшихъ колокольняхъ, пояса, окружающаго башню тамъ, гдѣ оканчивается одинъ этажъ, нѣтъ; напротивъ позднѣе, колокольни явились въ нѣсколько этажей, и каждый изъ нихъ означался извнѣ поясомъ, въ романскихъ зданіяхъ очень расчлененнымъ и широкимъ. Въ началѣ ставили башню просто съ боку церкви, но скоро явилась мысль связать двухъ-этажныя церкви съ этой башней; и уже въ равеннской церкви Св. Виталія VI-го вѣка двѣ колокольни поставлены по обѣ стороны притвора; а позднѣе уже считалось необходимымъ двѣ колоколенныя башни соединять съ церковью въ одно цѣлое. Обычай употреблять колокола на Востокѣ возникъ несравненно позднѣе ихъ введенія на Западѣ.

Переходимъ теперь къ памятнику, не только замѣчательнѣйшему въ Равеннѣ, но и особенно важному въ исторіи древнехристіанскаго искусства, — это церковь Св. Виталія. Превосходные детали этого храма служатъ образцомъ для реставрированія другихъ церквей, сохранившихся не такъ хорошо. Изъ хроники Аньелла узнаемъ, что эта церковь начата въ 526 и окончена въ 547 году. Знаменитый Iulianus Argentarius, архитекторъ, монограмма котораго часто встрѣчается на капителяхъ храма, завѣдывалъ его постройкой. Основная форма представляетъ восьмиугольникъ, надъ которымъ подымается среднее пространство, ограниченное огромными столбами, поддерживающими куполъ, между столбами это пространство образуетъ огромныя ниши, связанныя между собою, и внутренность которыхъ, какъ въ церкви Св. Лаврентія, раздѣлена на два этажа верхнимъ и нижнимъ рядомъ колоннъ; внизу является такимъ образомъ корридоръ, вверху хоры обходятъ всю церковь; около абсиды среднее пространство становится длиннымъ четыреугольникомъ, съуживается, образуя хоръ; главный алтарь былъ передъ абсидою, которая поэтому удержала только пресвитерскія мѣста Чтобы облегчить давленіе купола на нижнія части, архитекторъ прибѣгъ въ оригинальному способу, употреблявшемуся и въ античныхъ зданіяхъ; а именно: сводъ состоитъ изъ спиральной кладки глиняныхъ амфоро-образныхъ сосудовъ, пустыхъ внутри, которыхъ тонкіе края и горлышка входятъ другъ въ друга и такимъ образомъ сцѣпляются; на этотъ купольный сводъ положена особая скатная крыша, какъ въ церквахъ миланскихъ; между этой крышей и сводомъ образуется пустое мѣсто, которое при помощи арокъ показываетъ открытыя наружу галлереи. Этого не дѣлалось въ церквахъ на Востокѣ, гдѣ верхнія части купольнаго свода сами служатъ крышею Также устроены купола церкви Св. Марка въ Венеціи въ подражаніе византійской манерѣ. Внѣшность св. Виталія, также хорошо сохранившаяся, закрыта различными пристройками. Она поражаетъ насъ сходствомъ съ церковью Св. Лаврентія; въ обѣихъ церквахъ видимъ мы пилястры двухъ родовъ, а именно: сильно выступаютъ впередъ служащіе для подпоры крыши столбы съ собственною

покрышкой, и слабо отдѣляются отъ стѣны лезены (древне-итальянское слово) — столбы, непосредственно примыкающіе къ главному и потому не имѣющіе своей покрышки; въ обѣихъ церквахъ поясъ означаетъ полъ внутреннихъ хоровъ, даже детальныя украшенія столбовъ очень сходны. Кстати будетъ здѣсь сказать, что не только въ этомъ образцѣ, но и въ большей части древнехристіанскихъ храмовъ, внѣшность отличается расчлененіемъ вертикальнымъ вверхъ, слѣдовательно никакъ не должно думать, будто бы господство этого развитія явилось впервые въ стилѣ романскомъ или готическомъ. Изъ нашего разбора видно, что зданіе св. Виталія скорѣе находилось подъ вліяніемъ церквей Миланскихъ, а именно церкви Св. Лаврентія, нежели подъ вліяніемъ византійскимъ. Что же касается до мраморныхъ работъ, украшеній и мозаикъ, въ производствѣ ихъ, безъ сомнѣнія, могли участвовать византійскіе мастера, державшіеся своей манеры; колонны были привезены готовыя изъ Пропонтиды; но это и все, что могла сдѣлать византійская школа въ своемъ вліяніи на западныя постройки этого времени. Какимъ образомъ могла бы эта школа въ такое короткое время создать новое направленіе въ архитектурѣ. При помощи весьма подробнаго разбора, Гюбшъ доказываетъ, что всѣ тѣ особенности равеннскихъ церквей и преимущественно Св. Виталія, которыя считаютъ происходящими изъ Византіи, вовсе даже не находятся въ константинопольскихъ памятникахъ. Слѣдовательно школа равеннская есть самостоятельное развитіе школы миланской, имѣющей вмѣстѣ съ византійской одну общую мать-школу римскую. Въ Равеннѣ было также много базиликъ, очень близкихъ къ римскимъ, но въ частностяхъ выказывающихъ нѣкоторыя отступленія. Такъ абсида извнѣ не полукруглая, а многосторонняя; колокольни же имѣютъ круглую цилиндрическую форму, между тѣмъ какъ въ Римѣ они четыреугольныя. Въ римскихъ абсидахъ оконъ по большей части не было, чтобы придать этому мѣсту болѣе священной таинственности; напротивъ въ равеннскихъ три или пять оконъ; ни одна равеннская базилика не имѣетъ поперечнаго нефа, тріумфальная арка не опирается на два пилястра. Въ Равеннѣ были также аріанскія церкви, какъ напр. S. Apollinare Nuovo, прежняя церковь Св. Мартина, аріанскій баптистерій, но между ними и церквами католическими нѣтъ никакого различія.

Перейдемъ теперь къ Востоку. Между древнехристіанскими церквами Запада и византійскими нѣтъ никакой существенной разницы въ отношеніи къ главному характеристическому образованію архитектурныхъ элементовъ. Эти элементы одинаково образованы какъ въ базиликахъ, такъ и въ купольныхъ церквахъ; и тотъ и другой родъ были равно любимы и на Востокѣ и на Западѣ; слѣдовательно, мы не имѣемъ права говорить о двухъ стиляхъ древне-христіанской архитектуры, или въ такомъ случаѣ должны, чтобы быть послѣдовательными, дробить греческую архитектуру на стиль іоническій и стиль дорическій. Но декоративныя детали византійскихъ церквей значительно отступаютъ отъ италіянскихъ, потому что римскіе архитекторы, послѣдовавшіе за Константиномъ въ Византію не были уже тамъ окружены римскими зданіями, съ которыхъ они привыкли брать орнаменты, и потому, не держась такъ твердо классическихъ формъ, они выработали новые мотивы и подъ вліяніемъ памятниковъ греческихъ. Этимъ и ограничивается разница двухъ такъ называемыхъ стилей. Но если слѣдуетъ уничтожить это раздѣленіе древне-христіанскаго стиля на два, то оно должно быть внесено туда, откуда его обыкновенно исключаютъ; а именно, въ Средніе Вѣка, дѣйствительно являются двѣ школы, западная и древне-византійская, между тѣмъ какъ всѣ памятники первой половины Среднихъ Вѣковъ во всѣхъ странахъ историки относятъ къ одному стилю романскому, а памятники второй половины къ стилю готическому И такъ, первыя церкви, построенныя на Востокѣ Константиномъ, вышли непосредственно изъ той школы, которая возвеличилась постройкой колоссальныхъ церквей Рима. Но вмѣстѣ съ этимъ на Востокѣ быстро появилось величайшее разнообразіе въ основной формѣ церквей: рядомъ съ чистой базиликой, родомъ почти исключительнымъ въ Римѣ, строились здѣсь церкви покрытыя сводами и высокими куполами во всѣхъ возможныхъ видахъ чертежа, такъ что архитектура Востока, отрасль римской, издревле стала вращаться въ болѣе обширной сферѣ. Эти церкви достигали высшаго великолѣпія и наивозможной роскоши, потому что денежныя средства, мало по малу уменьшаясь въ бѣднѣвшемъ Римѣ, возростали болѣе и болѣе на Востокѣ. Къ сожалѣнію, изъ этихъ многочисленныхъ церквей дошли до насъ очень немногія. Множество церквей притомъ скрыты отъ насъ, вслѣдствіе своего обращенія въ мечети, но теперь уже дозволены археологическія розысканія и, вѣроятно, будетъ открыто много новаго*). Въ азіатскихъ и африканскихъ провинціяхъ Восточной Имперіи, начиная съ VII-го вѣка свирѣпствовали Персы и Арабы, въ своихъ набѣгахъ несшіе разрушеніе

*) См. далѣе статью о новомъ сочиненіи Тексье:

всему христіанскому, такъ что, кромѣ базилики Св. Маріи въ Виѳлеемѣ, церкви Преображенія въ Іерусалимѣ и нѣкоторыхъ, болѣе или менѣе распавшихся церквей Египта и Малой Азіи, осталось очень немногое. По счастію, большая часть этихъ церквей, построенныхъ во время Константина и Юстиніана, была описана современными писателями, Евсевіемъ и Прокопіемъ, описанія которыхъ, хотя довольно точны, но не полны и пониманіе ихъ затруднено языкомъ и терминологіей. Изъ нихъ-то почерпаются свѣденія о константинопольскихъ базиликахъ, отъ которыхъ теперь не осталось и слѣда. У Святаго Гроба, въ Іерусалимѣ, была построена при Константинѣ огромная пятинефная базилика, стоявшая противъ Святаго Гроба и соединявшаяся съ нимъ дворомъ, съ трехъ сторонъ окруженнымъ портиками; боковыя части ея были двухъ-этажныя — единственный примѣръ между древнехристіанскими церквами, такъ какъ ни одна пятинефная базилика между ними не имѣла двухъ этажей, а въ романскомъ стилѣ подобное устройство мы встрѣчаемъ только въ соборѣ Пизанскомъ. Евсевій описываетъ тѣ драгоцѣнные сосуды изъ золота и серебра, которые пошли на украшеніе храма. Далѣе описываетъ онъ трехнефную базилику въ Тирѣ, пятинефную, построенную Еленой въ Виѳлеемѣ, и изъ словъ его можно заключить, что въ самомъ Константинополѣ были базилики. Но главное мѣсто на Востокѣ принадлежало церквамъ купольнымъ; много такихъ церквей было въ Антіохіи и Никомидіи; къ нимъ принадлежитъ построенная Константиномъ церковь въ честь всѣхъ Апостоловъ въ Константинополѣ, она имѣла расположеніе въ видѣ греческаго креста, въ перекрестьѣ котораго подымался высокій куполъ; стояла она посреди двора, окруженнаго портиками и другими зданіями. Эта церковь была впослѣдствіи совершенно перестроена Юстиніаномъ и послужила образцемъ для церкви Св. Марка въ Венеціи. Въ Александріи находилась церковь Евангелиста Марка, по описаніямъ Св. отцевъ, самая великолѣпная и самая огромная церковь на всемъ Востокѣ, лежала она внѣ города, вблизи отъ катакомбъ. Въ XIII стол. султанъ Саладинъ велѣлъ сломать ее, а на ея мѣстѣ поставилъ огромную мечетъ изъ ея колоннъ м матеріаловъ. Отъ временъ Юстиніана дошло до насъ, кромѣ Св. Софіи, нѣсколько церквей въ самомъ Константинополѣ; такъ отъ двойной церкви Сергія и Вакха, одна часть которой была базилика, а другая купольная церковь, осталась эта послѣдняя. Далѣе церковь Богородицы, что на площади Blacheгnae, теперь уже болѣе не существующая, описана Прокопіемъ, какъ длинное трехнефное зданіе, крыша этого зданія образована сводами. Такимъ образомъ мы встрѣчаемъ еще новую комбинацію, которую никакъ не должно приписывать архитектурѣ романской. Комбинація эта состоитъ въ томъ, что своды встрѣчаемъ мы теперь и въ базиликѣ, и такая крыша опирается уже не на рядъ колоннъ, но на столбы, между которыми тонкія колонны поддерживаютъ тяжесть боковыхъ сводовъ, точно также, какъ въ церквахъ купольныхъ. Прокопій описываетъ съ увлеченіемъ прекрасную, разукрашенную мраморомъ и золотомъ церковь Св. Марка въ константинопольской гавани. И это множество церквей, построенныхъ при Юстиніанѣ, по истинѣ, сказочно, не говоря уже о ихъ богатствѣ; но что Прокопій говоритъ правду, прославляя роскошь зданій и щедрость императора, въ этомъ вполнѣ удостовѣряетъ насъ его описаніе церкви Св. Софіи, сдѣланное такъ хорошо, какъ только можетъ сдѣлать это не архитекторъ по призванію. Въ это раннее время пониманіе церковной архитектуры было распространено болѣе, чѣмъ въ какую бы то ни было слѣдующую эпоху. Писатели того времени, по большей части лица духовныя, пользовались каждымъ случаемъ въ проповѣдяхъ, чтобы поговорить о величіи и роскоши церквей. Для самой постройки служили архитекторы по профессіи; таковъ архитекторъ Зеновій и пресвитеръ Евстаѳій, завѣдывавшіе постройками Константина. Юстиніанъ для Св. Софіи вызвалъ многихъ художниковъ, а между ними двѣ знаменитости того времени—техниковъ Антемія изъ Траллеса и Исидора Милетскаго. Впрочемъ, насколько роскошна была внутренность византійскихъ церквей, настолько бѣдна была внѣшность; бѣднѣе были и фасады, на которыхъ не было мозаикъ, какъ на Западѣ; это происходило отъ того, что фасадъ восточной церкви не бросается въ глаза, будучи закрытъ различными колоннадами, дворами и пристройками всякаго рода. Но за то западныя церкви уступаютъ восточнымъ въ томъ разнообразіи плановъ, въ тѣхъ новыхъ и оригинальныхъ комбинаціяхъ, которыя такъ поражаютъ насъ въ церкви св Софіи.

Между тѣмъ на Западѣ, во второмъ періодѣ древнехристіанской архитектуры, прежній стиль не былъ замѣненъ никакимъ другимъ и продолжалъ господствовать въ Средней Италіи, сильно упавши впрочемъ въ формальномъ отношеніи. Въ Римѣ, гдѣ еще много было античныхъ монолитныхъ колоннъ, удержалась базилика въ своемъ чистомъ видѣ, конечно, значительно обѣднѣвши, —пришлось уже подпирать крышу колоннами различнаго вида и различной величины. Въ Верх-

ней Италіи, рядомъ съ базиликами, видимъ и церкви, крытыя сводами различныхъ плановъ; таково напр. величественное круглое зданіе древняго собора въ Брешіи, вѣроятно, построеннаго не позже VII-го вѣка; далѣе церковь Св. Агнесы fuori le mura, по устройству очень похожая на древнюю базилику Св. Лаврентія въ Римѣ; таковы многія другія церкви въ Веронѣ, Лукнѣ, Миланѣ и другихъ мѣстахъ. Проходя молчаніемъ эти церкви, впрочемъ очень красивыя и величественныя, обратимся къ памятнику, достойно завершившиму исторію древнехристіанской архитектуры, къ храму Св. Марка въ Венеціи. По нѣкоторымъ извѣстіямъ, тотчасъ послѣ перенесенія въ 828 году тѣла Евангелиста Марка изъ Александріи въ Венецію, была построена здѣсь церковь въ честь этого Евангелиста, но въ 976 году она сгорѣла, и началась строиться другая, окончаніе которой относится къ 1071 году; несмотря на такое позднее время, эта церковь была построена въ древнехристіанскомъ стилѣ византійской манеры. Образецъ этой церкви несомнѣнно нужно искать между церквами византійскими; но не Св София есть этотъ образецъ, какъ думаютъ безъ основанія, а построеная Юстиніаномъ, и теперь уже не существующая, константинопольская церковь Св Апостоловъ, именно эта церковь имѣла вполнѣ оригинальное сопоставленіе пяти куполовъ въ формѣ креста; между тѣмъ какъ всѣ прежнія византійскія церкви не имѣли больше одного купола, главнаго, стоявшаго, либо на пересѣченіи двухъ частей креста, либо въ срединѣ четыреугольника, какъ напр. въ церкви Св. Софіи. Устройство куполовъ въ церкви Св. Марка нашло себѣ подражаніе въ церкви Св. Антонія въ Падуѣ, и особенно любимо сдѣлалось въ Россіи. Какъ въ церкви Св. Апостоловъ, такъ и въ церкви Св. Марка, эти пять куполовъ опираются на широкія арки, которыя поддерживаются группою столбовъ; множество полукруглыхъ фронтоновъ украшаетъ фасады, и есть собственно любимый мотивъ церквей византійскихъ. Вкусъ XI-го стол., впервые выведшій за собою излишекъ въ украшеніяхъ и удаленіе отъ классической простоты, выразился въ церкви Св. Марка, обставивши всѣ столбы многочисленными колоннами изъ драгоцѣнныхъ мраморныхъ породъ, привезенными съ Востока. Внутри господствуютъ, еще вполнѣ, архитектура и орнаменты древнехристіанскія. Нижній этажъ съ своими арками, частью поддерживаемыми колоннами, частью столбами, увѣнчанъ обходящимъ вокругъ карнизомъ, на которомъ находятся различнымъ образомъ украшенные мраморные пояски; подъ карнизомъ тянется фризъ маленькихъ арокъ изъ краснаго веронскаго мрамора. Стѣны, столбы, архивольты нижняго этажа облицованы мраморными плитами, сплоченными точно также, какъ облицовка Св. Виталія и Св. Софіи, съ тонко зарубленными брусочками въ серединѣ. Надъ хорами всѣ поверхности стѣнъ и сводовъ покрыты мозаикой, на золотомъ фонѣ, представляющей сцены изъ Священной Исторіи и жизни Святыхъ. Фигуры стоятъ не группами, но разрозненно, какъ въ церкви Св. Софіи. Что касается правильности рисунка, то она стоитъ далеко ниже мозаикъ VI стол., хотя показываетъ уже нѣкоторое повышеніе, въ сравненіи съ картинами VIII стол., при помощи византійскаго вліянія. Изъ Византіи же происходятъ многія находящіяся въ церкви рельефныя изображенія Божіей Матери замѣчательной красоты. Полъ былъ выложенъ, какъ въ древнихъ храмахъ римскихъ, маленькими фигурчатыми плитками изъ мрамора и порфира, отъ которыхъ остались еще многія, совершенно цѣлыя мѣста.

Въ заключеніе скажемъ нѣсколько словъ о древнехристіанскихъ памятникахъ Франціи, которая нѣкогда могла показать ихъ также много, какъ и Италія. Но всѣ эти многочисленныя и великолѣпныя церкви, которыя существовали еще въ VI стол. несмотря на всѣ бури, совершавшіяся во Франціи въ эпоху переселенія народовъ, и которымъ удивлялись Григорій Турскій и Венанцій Фортунатъ,—всѣ этй церкви исчезли безъ слѣда. Вторженія Сарацинъ, направлявшіяся изъ Испаніи, гдѣ они уже снесли съ лица земли всѣ произведенія христіанской культуры, и во Франціи, какъ и въ Африкѣ уничтожили эти многичисленныя церкви; къ этому присоединились гибельные наѣзды Норманновъ, такъ что теперь отъ этихъ церквей существуютъ лишъ очень немногіе остатки. Владѣя въ такой же степени, какъ Италія, образованностью и знаніями техническими, Франція въ IV и V стол. не отставала отъ нея и въ своихъ церковныхъ постройкахъ. Непосредственно за Константиномъ слѣдовавшіе императоры воздвигали въ Галліи много церквей; Ѳеодосій построилъ въ Тулузѣ огромную базилику, по своему великолѣпію прозванную *aurata*. Изъ этой эпохи дошли до насъ нѣкоторые остатки въ городахъ: Марсели, Ліонѣ, Арлѣ и др. Вдоль Рейна, въ древнихъ городахъ—резиденціяхъ епископовъ, церковная архитектура процвѣтала не менѣе, чѣмъ въ самой Франціи; Триръ былъ средоточіемъ этой дѣятельности, но отъ памятниковъ ея не осталось почти ничего; есть только положительныя извѣстія о нѣкоторыхъ епископахъ, прославившихся строительною дѣятельностью. Сильнѣе двинулись постройки при Карлѣ Великомъ, любившемъ укра-

шать города своего обширнаго государства, а преимущественно свою любимую резиденцію Ахенъ, гдѣ онъ построилъ огромный соборъ. Планъ этого собора напоминаетъ церковь Св. Виталія, но, конечно, о подражаніи тутъ не можетъ быть и рѣчи. Здѣсь уже начинается то безсмысленное, безсвязное подражаніе отдѣльнымъ античнымъ формамъ, что такъ рѣзко выказывается въ церквахъ стиля романскаго; тамъ вмѣсто простой покрышки столбовъ, подпирающихъ своды, къ верхушкѣ столбовъ придѣланы капители не чистаго коринѳскаго ордена. Впрочемъ въ цѣломъ еще проявляется величіе, свойственное древнехристіанской архитектурѣ, и монументальныя украшенія церкви, мозаика на купольномъ сводѣ и облицовка столбовъ мраморными плитами напоминаютъ еще о лучшихъ временахъ искусства. Если мы сравнимъ между собою немногочисленные памятники каролингскаго періода, то увидимъ два совершенно различныя направленія художественной дѣятельности. Карлъ Великій, съ одной стороны, въ своихъ постройкахъ нарочно приказывалъ подражать памятникамъ императорскаго Рима и не только пользовался цѣлыми античными колоннами для своего ахенскаго мюнстера, заготовляя къ нимъ базы и капители коринѳскаго ордена, но даже вводилъ античныя формы тамъ, гдѣ онѣ не имѣютъ приложенія. Второе направленіе, выраженіемъ котораго служитъ церковь на островѣ Райхенау, близъ Констанца, установилось почти въ одно время съ тѣмъ; оно не послѣдовало предпочтительной, личной любви Карла къ формамъ античнымъ, но удержало ту древнехристіанскую архитектуру, которая не копировала безъ нужды этихъ формъ; но, безъ сомнѣнія, держась строго прежнихъ образцевъ, это направленіе не вызвало никакого развитія и преуспѣванія, скоро уступивши мѣсто новому стилю романскому, впрочемъ также не принесшему ничего новаго.

И. Кондаковъ.

ВИЗАНТІЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

L'architecture byzantine ou recueil de monuments des premiers temps du christianisme en Orient précédé de recherches historiques et archéologiques par Charles *Texier* et R. Popplewell *Pullan*. Londres. 1864. in folio. 250 и X страницъ текста, 70 таблицъ рисунковъ (изъ нихъ 12 печат. красками), 27 гравюръ на деревѣ.

Тексье и *Пюлланъ*. Византійская архитектура или собраніе памятниковъ первыхъ вѣковъ христіанства на Востокѣ, съ историческими и археологическими изслѣдованіями.

Сочиненіе Тексье, *Византійская архитектура*, расположено въ видѣ отдѣльныхъ монографій, относящихся къ общимъ и частнымъ вопросамъ по исторіи византійской архитектуры, и имѣющихъ цѣлію ознакомить публику съ неизданными до сихъ поръ памятниками. Общая теорія автора о значеніи византійской архитектуры высказана имъ въ первой статьѣ, озаглавленной — *Введеніе въ изученіе византійской архитектуры* *), въ которомъ съ особою подробностью излагаются: *происхожденіе византійской архитектуры*, предпринятыя Константиномъ Великимъ *работы въ Іерусалимѣ*, сооруженныя имъ *круглыя церкви*, наконецъ исторія *царствованій Юліана, Ѳеодосія, Юстиніана* и *гражданская архитектура* или система укрѣпленій того времени. Частные вопросы по исторіи византійской архитектуры Тексье ограничиваетъ преимущественно первыми вѣками христіанства и изслѣдованіями *о христіанскихъ памятникахъ до царствованія Константина*, устроенныхъ, подъ вліяніемъ проповѣди *св. Апостола Павла въ Малой Азіи*, *жилищахъ пустынниковъ*, усыпальницахъ и *церквахъ высѣченныхъ въ скалахъ Каппадокіи*, близъ древней Кессаріи, *о христіанскихъ памятникахъ Ургуба* съ встрѣчающимися тамъ священными изображеніями, имѣющими особую важность для христіанской *иконографіи*. Авторъ доказываетъ, что памятники кессарійскіе пользовались глубокимъ уваженіемъ въ древнемъ христіанскомъ мірѣ и что, въ слѣдствіе того, было предпринято въ эти мѣста *путешествіе св. Елены*. По поводу вопроса о первоначальномъ назначеніи каппадокійскихъ пещеръ онъ распространяется *о христіанскомъ погребеніи* и разсматриваетъ *обряды и способы погребенія*. Недовольствуясь указаніемъ на древніе христіанскіе памятники, вырытые въ землѣ и соотвѣтствующіе римскимъ катакомбамъ, онъ старается возстановить форму отдѣльныхъ, *первыхъ сооруженныхъ церквей*, въ видѣ Ноева Ковчега и указываетъ какъ на образецъ,

*) Все напечатанное въ этомъ содержаніи курсивомъ показываетъ отдѣльныя главы сочиненія Тексье.

на древнюю церковь *Дары* (въ Месопотаміи). Желая короче ознакомить публику съ греческою, или, какъ онъ называетъ обыкновенно, византійскою церковью и ея обрядами, онъ предлагаетъ въ переводѣ сочиненіе извѣстнаго ученаго грека XVII вѣка, Льва Аллація *о формѣ и расположеніи греческой церкви* (de forma et ambitu veteris ecclesiae). Наконецъ, для большаго поясненія того же дѣла, онъ говоритъ объ *обрядахъ первобытной церкви*, разумѣя здѣсь преимущественно раздѣленіе членовъ общины на классы, по роду отношенія къ Церкви. Рядъ описаній неизданныхъ памятниковъ Тексье открываетъ монографіей посвященной *языческимъ храмамъ, обращеннымъ въ христіанскія церкви*, начиная съ Сиріи, онъ описываетъ храмы: *Кавеза*, *Ваала* на Ливанской равнинѣ, *Вакха* въ Лаодикеѣ, *храмы Азіи*, *Венеры въ Афродизіи*, *обращенный въ церковь Вознесенія*, *Ромы и Августа въ Анкирѣ*, за тѣмъ *храмы Греціи*, *Италіи и Галліи*. Въ числѣ ихъ, особо разсматриваетъ *храмъ Портумна въ Остіи*, *обращенный въ церковь св. Апостоловъ Петра и Павла*, *храмы Галліи Нарбонской: коринѳскій храмъ*, *въ Ризѣ Пантеонъ*, *храмъ Эрнагина въ Вернегѣ*, сооруженную на античныхъ развалинахъ *церковь св. Петра въ Оріолѣ*, *языческій храмъ Августа въ Віенѣ*, *обращенный въ церковь Богородицы*. Въ заключеніи своихъ изслѣдованій античныхъ храмовъ онъ предлагаетъ замѣчательные образцы II-го и III-го вѣка *мозаической выстилки* половъ.

Существеннѣйшую часть сочиненія Тексье составляетъ монографія Ѳессалоники или *Солуня*, въ которой подробно изложена исторія города, начиная съ его *происхожденія*; описаны античные и древне христіанскіе памятники, *гробницы*, городъ во *времена христіанскія*, наконецъ подъ *турецкимъ владычествомъ*, когда церкви обращены были въ мечети. *Солунь по новымъ писателямъ*, которые видѣли въ замѣчальнѣйшихъ его древнехристіанскихъ церквахъ языческіе храмы. Исчисляя *Солунскія церкви*, обращенныя въ мечети, авторъ не могъ отыскать для большей части изъ нихъ первоначальныхъ наименованій, почему и долженъ былъ приложить *списки*, какъ встрѣчающихся въ указаніяхъ писателей названій *церквей*, такъ и новыя названія ихъ въ видѣ *мечетей*. Къ числу замѣчательнѣйшихъ, не только въ Солунѣ, но и на всемъ Востокѣ памятниковъ древнехристіанскаго искусства онъ присоединяетъ *базилику VI вѣка св. Димитрія*, разсматриваетъ ее исторически и въ *настоящемъ видѣ*, съ подробнымъ разборомъ *плана и вида церкви*, *капителей и скульптуръ*, украшающихъ ее. По поводу описанія находящагося въ близи церкви зданія *караванъ серая* онъ дѣлаетъ любопытное сближеніе его съ *ксенодохіями* и доказываетъ въ турецкомъ прямое подражение греческому. Не менѣе замѣчательна изданная имъ церковь *св. Георгія*, съ подробнымъ разборомъ ея *плана* и мозаическихъ *украшеній купола*. За тѣмъ слѣдуетъ описаніе другихъ солунскихъ церквей: *св Софіи*, съ *мозаикою Вознесенія* въ куполѣ, далѣе, безыменной церкви, обращенной въ мечеть *Эски - Джума*, *церкви св Апостоловъ*, церкви, приписываемой имени неизвѣстнаго святаго *Вардія*, и *св. Иліи*. Монографія Солуня заключается описаніемъ его *современнаго положенія*. Авторъ переходитъ къ сохранившимся церквамъ Малой Азіи описываетъ древности города *Бруссы* съ церковью *св. Иліи*. По поводу описанія древнихъ термъ сравнительно съ позднѣйшими османскими, онъ находитъ въ послѣднихъ одно подражаніе устройства первыхъ. Въ *Мирахъ Ликійскихъ* онъ описываетъ церковь *св. Николая*, въ которой первоначально почивали мощи Святителя; памятники *Даны*, *въ Ефратіи* и *Эдессы*. Изслѣдованію *трапезунтской монархіи* и описанію сохранившихся здѣсь памятниковъ посвящено нѣсколько статей. Здѣшнія церкви: *Богородицы златоверхая*, *св. Софіи* и *Панагіи Теотокосъ* принадлежатъ уже къ византійскимъ памятникамъ XIV столѣтія.

Византійское искусство, восточная вѣтвь древне-христіанскаго, недавно получило право на вниманіе и уваженіе въ глазахъ образованной Европы, и именно, только съ тѣхъ поръ, какъ ученые ближе познакомились съ его памятниками. Но не смотря на значительное число вышедшихъ въ послѣднее время общихъ и спеціальныхъ сочиненій, матеріалы по этому важному предмету исчерпаны далеко не всѣ, а потому и главнѣйшіе вопросы его не могутъ считаться рѣшенными. Обильную жатву слѣдуетъ еще ожидать отъ приведенія въ извѣстность неизданныхъ памятниковъ и отъ болѣе тщательной разработки византійскихъ писателей. Читатели познакомились съ предложенной Гюбшемъ теоріей о византійской архитектурѣ, которой онъ не придаетъ самостоятельнаго значенія въ древне-христіанскій періодъ и полагаетъ, что куполъ, въ одинаковой мѣрѣ употребляясь въ западныхъ постройкахъ, не можетъ служить отличительнымъ признакомъ восточной или византійской архитектуры; на насъ лежитъ познакомить читателей съ совершенно противоположной теоріей другаго ученаго, который видитъ въ немъ чисто восточный характеръ и слѣды самостоятельнаго развитія византійскаго искусства открываетъ въ древнѣйшій періодъ христіанства. Въ царствованіе Константина, по мнѣнію

Тексье, уже начала высказываться исключительная привязанность византійцевъ къ центрической формѣ постройки, напротивъ того, на Западѣ, въ Римѣ, къ продолговатой формѣ базиликъ. Окончательное же усвоеніе одной изъ этихъ формъ въ опредѣленной мѣстности произошло въ царствованіе Юстиніана.

Такова общая мысль Тексье о церковной архитектурѣ двухъ различныхъ стилей искусства, обыкновенно называемыхъ византійскимъ и латинскимъ. Не ограничиваясь ею, авторъ идетъ еще далѣе, полагая, что самая форма базилики выработана византійцами. Такимъ образомъ, мы находимъ двѣ, совершенно противоположныя теоріи, очевидно развившіяся подъ вліяніемъ тѣхъ спеціальностей, которымъ авторы посвящали свой трудъ. Занимаясь изслѣдованіемъ памятниковъ византійской архитектуры, и, находя между ними замѣчательнѣйшія произведенія искусства, какъ напр. Димитріевскую базилику въ Солуни VI вѣка и много церквей съ куполами съ IV по XII стол., Тексье не только не отказываетъ византійскому искусству въ самостоятельности, но даже считаетъ его источникомъ, изъ котораго черпало съ древнѣйшихъ временъ искусство западное. Напротивъ того Гюбшъ, посвятившій себя спеціальному изученію памятниковъ древнехристіанскаго періода, и проникнутый великимъ значеніемъ искусства того времени, для большей полноты и цѣлости впечатлѣнія, не допускаетъ раздѣленія стилей до самаго конца этого періода, тѣмъ болѣ, что въ послѣднемъ случаѣ ему пришлось бы восточному или византійскому стилю дать слишкомъ большое значеніе. Отсюда мы объясняемъ себѣ нѣкотораго рода противорѣчія въ его превосходномъ изслѣдованіи памятниковъ. Напримѣръ, сравнивая древнехристіанскіе памятники съ античными, и, отдавая первымъ преимущество, онъ самъ беретъ для сравненія двѣ главныя формы церквей, базиличную и купольную, и находитъ лучшими представителями ихъ, одну въ Римѣ, другую въ Византіи VI вѣка. Между тѣмъ онъ не признаетъ различія между двумя стилями, ни самостоятельности византійской архитектуры и особенно вліянія ея на Западѣ до VII в., по крайней мѣрѣ, какъ выражается онъ. Послѣдняя теорія его основывается, впрочемъ, на недоказанныхъ прямыми историческими фактами предположеніяхъ и на реставраціяхъ западныхъ церквей, построенныхъ, по видимому, подъ вліяніемъ Византіи. Признавая существованіе византійской архитектуры, не возможно обойти указанія ея существенной характеристики, отличающей древнехристіанскіе памятники Востока. Мы вполнѣ согласны съ Гюбшемъ относительно универсальнаго значенія христіанства; но онъ оставилъ безъ вниманія то существенно важное обстоятельство, что христіанство не могло не имѣть мѣстныхъ оттѣнковъ, проявившихся, какъ свидѣтельствуетъ Исторія, съ первыхъ вѣковъ. Не могли эти оттѣнки не выясниться въ двухъ противоположныхъ, разнохарактерныхъ полюсахъ. Христіанскіе памятники начали строиться, какъ извѣстно, съ II и III стол., въ трехъ частяхъ свѣта. Наконецъ послѣдующее, совершенно противоположное развитіе искусства на Востокѣ и Западѣ, не ясно ли указываетъ намъ тѣ элементы, которые выяснилъ каждый изъ нихъ въ первоначальномъ источникѣ IV вѣка. Вообще, къ какимъ бы мы не прибѣгали натяжкамъ съ задними мыслями, мы никогда не будемъ въ силахъ доказать, что восточная и западная формы выраженія церковныхъ построекъ были бы тождественны. Хотя обѣ формы церкви, и базиличная и купольная, употреблялись въ древнехристіанскій періодъ на Востокѣ и Западѣ, но едва ли можно допустить, какъ желаетъ Гюбшъ, что бы онѣ здѣсь и тамъ были равносильны; при томъ, что бы онѣ не представляли особенностей. Мѣсто происхожденія каждой формы условило ея дальнѣйшее развитіе въ той же мѣстности, и наоборотъ. Число купольныхъ церквей на Западѣ значительно уступаетъ числу восточныхъ, при томъ первыя, какъ извѣстно, имѣли спеціальное назначеніе: это были здѣсь или крещальныя, или погребальныя церкви, тогда какъ купольныя церкви на Востокѣ вышли изъ идеи Вознесенія Господня на небо, и остались вѣрны выраженію этой идеи до самыхъ позднихъ памятниковъ византійскаго искусства. Такъ намъ извѣстно, что русскихъ церквей куполъ по идеи соотвѣтствуетъ круглой церкви Вознесенія, сооруженной Константиномъ Великимъ въ Іерусалимѣ, на что прямо указываетъ сохранившееся внутри его изображеніе Іисуса Христа, окруженнаго Св Апостолами съ Богородицею и Ангелами — только въ недавнее время затемненное прибавленіями Пророковъ и проч. На всемъ Западѣ, кромѣ церквей, построенныхъ собственно Греками, мы не встрѣчаемъ ничего подобнаго. Намъ кажется, достаточно уже и этихъ основаній, чтобы удостовѣриться въ оригинальности значенія и въ восточномъ происхожденіи купола. Но, кромѣ купола, есть и другія части церкви, повидимому, выработанныя восточными идеями въ ту же эпоху древнехристіанскаго искусства и удержались на одномъ Востокѣ, таковы напр. преграды алтарныя, притворы, особое отдѣленіе для женщинъ. Гюбшъ думаетъ, что, раздѣляя древнехристіанское искусство на восточное

и западное, придется дѣлить и античное искусство на стили іоническій и дорическій, и проч. Намъ кажется напротивъ, не отдѣляя ихъ въ источникѣ, придется отказаться отъ нахожденія въ послѣдующіе періоды и тогда искусства христіанскія всѣхъ вѣковъ и народовъ составятъ одно общее; но не къ этому стремится исторія искусства. Чтобы отыскать въ элементахъ древнехристіанскаго искусства зачала стилей византійскаго и латинскаго недостаточно изучить одни памятники древнехристіанской эпохи, необходимо сравнить ихъ съ позднѣйшими, тогда только возможны будутъ вѣрные археологическіе выводы. На нашъ взглядъ въ сочиненіи Гюбша ощущается недостатокъ именно въ тѣхъ выводахъ, которые должны были получиться для исторіи древнехристіанскаго искусства исключительно сравнительнымъ путемъ, изученіемъ позднѣйшихъ произведеній церковнаго искусства, и, преимущественно, византійскаго.

Если сочиненіе Тексье не представляетъ полной исторіи византійской архитектуры, то оно знакомитъ насъ, по крайней мѣрѣ, съ главнѣйшими, выработанными до сихъ поръ матеріалами этого предмета; кромѣ того, оно значительно пополняетъ эти матеріалы изданіемъ цѣлаго ряда памятниковъ, почти неизвѣстныхъ до сихъ поръ наукѣ и имѣющихъ капитальное значеніе, не только для исторіи византійскаго искусства, но и нашего отечественнаго.

Изъ приведеннаго въ началѣ статьи краткаго изложенія содержанія сочиненія Тексье, читатель ознакомился съ принятой авторомъ системой отдѣльныхъ монографій для его исторіи византійской архитектуры, и могъ замѣтить, какъ трудно передать такимъ образомъ связанное сочиненіе въ сжатой формѣ критической статьи. Затрудненіе это увеличивается полнымъ отсутствіемъ въ русской литературѣ сочиненій по византійской архитектурѣ и огромнымъ количествомъ фактовъ, сообщаемыхъ новымъ сочиненіемъ. Одно изложеніе содержанія каждой монографіи заняло бы слишкомъ много мѣста и потребовало бы почти перевода, но если къ тому присоединить подробный критическій разборъ, тогда мы получили бы обширное сочиненіе, выходящее изъ общепринятыхъ размѣровъ статьи для критическаго и библіографическаго отдѣла нашего сборника. Предпочитаемъ ограничиться, на первый случай, только важнѣйшими вопросами и монументальною исторіею византійской архитектуры, на основаніи фактовъ, приводимыхъ авторомъ.

Первую и едвали не самую удачную изъ сдѣланныхъ до сего времени попытокъ систематическаго изложенія исторіи византійскаго зодчества по памятникамъ находимъ въ сочиненіи Ленуара, *Architecture monastique*. Paris. 1852. Нельзя не подивиться, какъ авторъ этого сочиненія, при скудныхъ фактахъ науки того времени, могъ составить такое дѣльное и полезное изслѣдованіе, обнимающее всю исторію церковной архитектуры на Западѣ и Востокѣ. Оно украшено множествомъ политипажей, служащихъ къ поясненію памятниковъ во всѣхъ подробностяхъ. Многіе выводы его до сихъ поръ имѣютъ полную силу. Таковъ между прочимъ его выводъ о значеніи купольныхъ церквей на Востокѣ. Заслуга его на нашъ взглядъ состоитъ и въ томъ, что авторъ указалъ на взаимную связь архитектурныхъ частей со способомъ ихъ украшенія, на связь живописи съ архитектурой въ древнехристіанскихъ памятникахъ и первый уяснилъ этимъ путемъ значеніе одной изъ существеннѣйшихъ принадлежностей византійской архитектуры. Нѣтъ сомнѣнія, что дальнѣйшія изслѣдованія откроютъ намъ много новаго, и, между прочимъ, значеніе другихъ частей храма христіанскаго, до сихъ поръ извѣстныхъ намъ только по отрывочнымъ указаніямъ древнихъ писателей; нѣтъ сомнѣнія, что только подобными изслѣдованіями мы дойдемъ до окончательнаго пониманія тѣхъ великихъ идей, которыя вдохновляли первыхъ христіанскихъ строителей при созданіи памятниковъ въ данное время, въ извѣстной мѣстности, въ томъ, или другомъ родѣ. Ленуаръ пользовался, между прочимъ, и изслѣдованіями Тексье, которыя были напечатаны, до появленія ихъ въ полномъ составѣ, въ видѣ отдѣльныхъ монографій въ ученыхъ французскихъ журналахъ и въ его особомъ сочиненіи о Малой Азіи. Но сочиненіе Ленуара, въ свою очередь, послужило довольно важнымъ руководствомъ послѣднему труду Тексье. По крайней мѣрѣ теоріи ихъ о значеніи византійской архитектуры и періодахъ ея развитія совпадаютъ, только въ систематическомъ сочиненіи Ленуара они изложены съ большею опредѣленностью и подробностью. Сочиненіе это должно быть настольною книгою всякаго интересующагося исторіей искусства. Гюбшъ въ своемъ превосходнѣйшемъ сочиненіи не даетъ почти никакихъ матеріаловъ для вопроса историческаго развитія формъ византійской архитектуры, хотя нѣкоторыя изъ приведенныхъ имъ памятниковъ относятся очевидно къ позднѣйшему періоду византійскаго искусства.

Точное опредѣленіе значенія извѣстнаго стиля искусства можетъ быть только плодомъ окончательнаго, всесторонняго изученія памятниковъ,

что еще не достигнуто въ византійскомъ искусствѣ; почему довольно трудно формулировать его задачу. Тѣмъ не менѣе мы считаемъ необходимымъ предложить и на этотъ счетъ наши соображенія.

Подъ именемъ византійскаго искусства разумѣется обыкновенно та восточная, греческая отрасль искусства христіанскаго, которой главнымъ центромъ служила художественная дѣятельность Византіи, распространявшаяся на всю территорію Восточной Римской Имперіи и на всѣ страны, заимствовавшія изъ Византіи христіанство. Отличительнымъ признакомъ византійскаго искусства мы можемъ назвать—своеобразное усвоеніе первыхъ символическихъ идей христіанства и методическое ихъ развитіе, въ памятникахъ церковнаго зодчества, выразившееся, преимущественно, планами съ идеею креста, куполами съ идеею небеснаго свода, алтарными выступами съ идеею тайной вечери, наконецъ, вообще предпочтительнымъ и систематическимъ украшеніемъ внутренности живописью, соотвѣтствующимъ значенію архитектурныхъ частей памятника; въ орнаментаціи — господствомъ идеи креста, часто среди затѣйливаго и сложнаго рисунка.

Пока еще нѣтъ настоящей исторіи византійской архитектуры, за недостаткомъ полнаго собранія нужныхъ для того фактовъ, ее ограничиваютъ обыкновенно указаніями на общеизвѣстные моменты движенія въ искусствѣ. Такъ произведенныя доселѣ изслѣдованія показали, что элементы византійской архитектуры основались на измѣнившихся элементахъ античнаго и введенныхъ въ него элементахъ восточнаго искусства. Пока христіанство не успѣло выработать самостоятельной формы для выраженія своихъ идей, естественно, что оно должно было пользоваться готовыми, прежними формами, приспособляя ихъ къ своимъ потребностямъ. Еще при Константинѣ Великомъ христіанская церковь имѣла видъ базилики, т. е. продолговатаго четвероугольника, раздѣленнаго вдоль античными колоннадами на нечетное число обширныхъ пространствъ, изъ которыхъ среднее, нѣсколько шире и гораздо выше боковыхъ освѣщало внутренность рядами оконъ вверху, было покрыто простымъ деревяннымъ потолкомъ; съ одной стороны зданія былъ полукруглый выступъ алтаря, съ другой, притворы. Но когда, подъ вліяніемъ важнѣйшихъ для христіанства событій, явленія креста на небеси и обрѣтенія креста, на которомъ былъ роспятъ Спаситель, распространилось повсемѣстное чествованіе знаменія спасенія, съ другой же стороны, подъ вліяніемъ воздвигнутыхъ императоромъ Константиномъ круглыхъ церквей въ Іерусалимѣ, и, въ числѣ ихъ церкви Вознесенія Христова на горѣ Елеонской, усвоена была идея представленія въ куполѣ возносящагося на небо Христа, тогда архитектура христіанская получила новую самобытную форму выраженія и самая базилика чрезъ прибавленіе поперечнаго нефа, или купола, стала крестообразною. Въ послѣдствіи она покрывалась, кромѣ того, во всю длину продолжающимся сводомъ. Раздѣленіе стилей, византійскаго и латинскаго, купольнаго и базиличнаго, опредѣлившееся частію уже при Константинѣ Великомъ, еще болѣе высказалось при его преемникахъ, въ выработкѣ церквей съ четвероугольными планами, съ куполомъ посрединѣ и съ фасадами, вѣнчаемыми горизонтальною линіею. Послѣднее произошло въ слѣдствіе отсутствія въ постройкахъ дерева: вмѣсто фронтона, восточныя церкви получили видъ простаго куба съ куполомъ по срединѣ, крестообразно поддерживаемымъ стѣною или пилястрами. Тексье видитъ въ этой формѣ воспоминаніе древнѣйшихъ церквей, построенныхъ въ до-константиновскій періодъ, и называетъ ее Ноевымъ ковчегомъ. Онъ приводитъ такого рода церковь, снятую имъ въ Дарѣ, какъ увидимъ далѣе. Но византійская архитектура въ царствованіе Константина и отчасти его преемниковъ обходилась большею частію античными средствами. Куполы были, по подражанію языческимъ храмамъ, освѣщаемы, или сверху оставленнымъ отверстіемъ, или же небольшими отверстіями, сдѣланными въ стѣнѣ значительно ниже основанія купола, кромѣ того, куполы эти были слишкомъ низки, покоились на толстыхъ стѣнахъ, мало выказывались снаружи. Въ VI вѣкѣ, въ царствованіе Юстиніана начали строиться высокіе и обширные куполы, роскошно освѣщенные въ основаніи множествомъ оконъ, послужившіе образцами подражанія послѣдующихъ построекъ не только Византіи, но и всего свѣта. Царствованіе Юстиніана можетъ по справедливости назваться эпохою въ исторіи византійскаго искусства. Оно сформулировало почти всѣ задачи этого искусства и положило рѣзкую грань между языческими и христіанскими элементами; кромѣ того, оно окончательно отдѣлило восточное искусство отъ западнаго. Концентрическія постройки съ куполами на парусахъ и столбахъ множатся съ тѣхъ поръ самыми разнообразными формами, какъ въ планахъ, такъ и въ фасадахъ. Но они подчинены однимъ и тѣмъ же выработавшимся въ то время условіямъ расположенія. Четвероугольникъ съ крестомъ посреди вѣнчаемымъ куполомъ, ограниченный, со стороны алтаря, полукруглымъ выступомъ, а съ противоположной, притво-

ромъ, съ отдѣльнымъ помѣщеніемъ вверху для женщинъ остался на долгое время принадлежностью восточной церкви. Вмѣстѣ съ тѣмъ въ его же царствованіе потерпѣла окончательное измѣненіе самая форма базилики, съ одной стороны, присоединеніемъ боковыхъ выступовъ креста, съ другой, покрытіемъ ея, вмѣсто плоскаго, деревяннаго потолка, сводами. Замѣченная до сихъ поръ главная характеристика развитія византійской архитектуры въ слѣдующіе за юстиніановскимъ періодомъ ограничивается почти тѣмъ, что куполъ, высоко приподнявшись надъ своимъ основаніемъ получилъ форму цилиндра, крытаго полусферой, и что на фасадахъ церквей, представлявшихъ прежде одни горизонтальные карнизы, начали высказываться главные своды внутренности церкви. Эти двѣ черты характеризуютъ памятники византійской архитектуры преимущественно X-го столѣтія. Наконецъ новая, послѣдняя черта подмѣченная въ послѣднихъ произведеніяхъ церковныхъ построекъ на Востокѣ, состоитъ въ возвращеніи искусства къ главнымъ мотивамъ базилики, обнаруживается удлинненіемъ плана, раздѣленнаго на продолговатые нефы, допущеніемъ въ декораціи фасадовъ фронтона, вопреки отсутствія въ постройкѣ, по прежнему, дерева, наконецъ замѣщеніемъ римской арки готическою или мавританскою. Черты эти встрѣчаются въ византійскихъ памятникахъ уже XIV вѣка. Всѣ, почти, различныя видоизмѣненія въ византійской архитектурѣ мы можемъ прослѣдить по изданнымъ въ сочиненіи Тексье памятникамъ. Мы не касаемся детальной и декоративной частей византійской архитектуры, которыя имѣютъ свою исторію, хорошо изложенную Ленуаромъ въ выше приведенномъ сочиненіи. Тексье, къ сожалѣнію почти не входитъ въ эти важные вопросы, не говоритъ даже о развитіи формъ алтарной преграды, хотя имѣлъ возможность познакомится съ ея исторіею при изслѣдованіи многихъ памятниковъ напр. церкви Св. Николая въ Мирахъ Ликійскихъ. Довольно подробно описываются имъ только формы капителей древнѣйшаго періода и лучшаго времени, при чемъ онъ имѣетъ въ виду постоянно античную мѣрку, и, въ уклоненіи отъ нея видитъ упадокъ искусства. Впрочемъ это общее воззрѣніе всѣхъ историковъ искусства, не исключая и Гюбша.

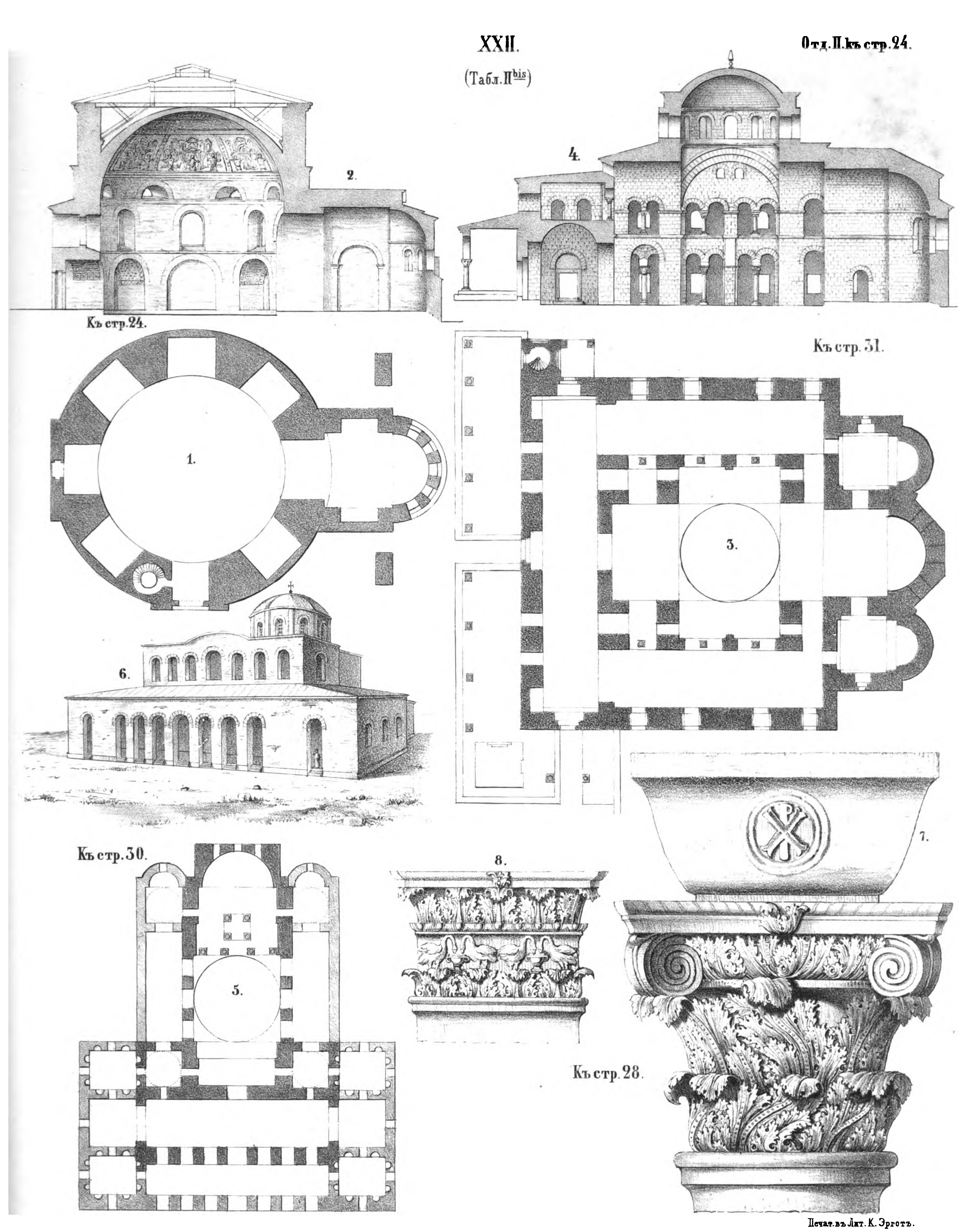
Чтобы провѣрить на практикѣ нашу теорію существенныхъ формъ византійской архитектуры, разсмотримъ приводимые г-мъ Тексье памятники.

Какъ на памятники переходныхъ формъ отъ античнаго искусства къ общему древне-христіанскому, мы можемъ указать, изъ солунскихъ церквей, на круглую церковь св. Георгія и на двѣ великолѣпнѣйшія базилики, св. Димитрія и св. Параскевіи. Всѣ они до того проникнуты античнымъ, характеромъ, что долгое время считались языческими храмами.

Оригинальный видъ церкви св. *Георгія*, совершенно похожей на античные толусы, храмъ Портумна въ Остіи и друг. послужилъ поводомъ къ тому, что на нее смотрѣли, какъ на дѣйствительный античный храмъ, обращенный въ христіанскую церковь, пристройкою абсиды и помѣщеніемъ въ куполѣ мозаики съ изображеніемъ святыхъ. Тексье доказалъ противное, основываясь съ одной стороны, на однохарактерности всей постройки, съ другой, на ея кирпичныхъ клеймахъ съ изображеніемъ крестовъ, и, по видимому, совершенно основательно отнесъ эту церковь ко временамъ Константина Великаго. Планъ ея *) представляетъ обширную круглую залу, обнесенную толстою стѣною изъ кирпича, связаннаго цементомъ; извнутри, въ стѣнѣ продѣланы, въ одинаковомъ разстояніи, какъ бы по угламъ осміугольника восемь нишъ, или экседръ, четвероугольныхъ съ коробовыми сводами; одна изъ экседръ, обращенная къ В., удлинняется полукруглымъ выступомъ алтаря, съ пятью окнами, подпираемымъ снаружи, съ двухъ сторонъ, контръ-форсами. Въ церковь ведутъ двѣ двери, одна противъ алтаря, съ З., другая направо отъ него, съ Ю. Замѣтимъ, что положеніе церкви (оріентація) на В. алтаремъ имѣетъ весьма важное значеніе, какъ подтверждающее глубокую древность усвоеннаго нашею церковью обычая, и противорѣчащее общему выводу современныхъ европейскихъ археологовъ, которые утверждаютъ, что до половины V столѣтія церкви имѣли обратное положеніе, по античному способу. Церковь освѣщается двумя рядами оконъ, одни въ самомъ верху, на подобіе слуховыхъ, приходятся надъ экседрами, другія, ниже первыхъ, большія, въ промежуткахъ **) экседръ. Надъ верхнимъ рядомъ оконъ начинаетъ сгибаться полукруглая линія купола, снаружи обнесеннаго продолжающеюся стѣною цилиндра, пробитаго здѣсь небольшими оконными отверстіями, освѣщающими пространство между куполомъ и стѣною; сюда вела витая лѣстница въ стѣнѣ, при южномъ входѣ, она освѣщалась небольшими, въ настоящее время заложенными окнами. Наружный видъ зданія не представляетъ никакихъ украшеній. На высотѣ двухъ третей дѣлается уступъ; карнизъ въ видѣ простаго пояса, на которомъ лежатъ края черепичной крыши, имѣющей форму щита или зонтика.

*) См. табл. II рис. 1 и 2.

**) Намъ кажется, что рисунокъ, приложенный Г-мъ Тексье не совсѣмъ точенъ въ расположеніи оконъ.



Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

И такъ мы видимъ и въ планѣ и въ фасадѣ этого зданія первоначальныя, близкія къ античнымъ, еще не развитыя формы древне-христіанскаго искусства. Куполъ не высказывается снаружи, для большей вмѣстимости церкви стѣны пробиты углубленіями.

Но куполъ внутри украшенъ превосходнѣйшею мозаикой. Тексье описываетъ ее въ слѣдующихъ выраженіяхъ.

„Большой куполъ, болѣе 72 метровъ въ окружности, раздѣленъ на восемь отдѣленій, украшенныхъ мозаическими изображеніями, изъ которыхъ каждое повторяется два раза", (не сполна, а только архитектурными аксесуарами или принадлежностями). „Здѣсь представлены: богатые дворцы, построенные въ фантастическомъ стилѣ, сродномъ помпейскимъ живописцамъ; портики, изукрашенные колоннами, блестящими каменьями, бесѣдки съ пурпуровыми завѣсами, то колеблемыми вѣтромъ, то поддерживаемыми шнурами; безчисленныя аркады съ фризами, украшенными дельфинами, птицами и пальметами; модильоны и пальметы поддерживаютъ лазуревые и изумрудные карнизы. Среди каждаго изъ такихъ изображеній стоитъ осьмиугольное или круглое зданіе, окруженное колоннами и крытое куполомъ; завѣсы скрываютъ его отъ взоровъ, преграды — отъ доступа. Висящая въ сводѣ лампа указываетъ на священный его характеръ: это новая скинія или святая святыхъ христіанъ Хотя архитектурныя сочиненія въ этихъ (т. е. въ четырехъ) изображеніяхъ различны между собою, но сюжетъ постоянно тотъ же. Онъ представляетъ небольшую храмину среди роскошной коллонады. По сторонамъ каждаго изъ этихъ храмовъ стоятъ люди, одѣтые въ тоги и хламиды, съ воздѣтыми руками, въ положеніи молящихся, какъ молились обыкновенно первые христіане. Въ такомъ же положеніи велѣлъ изобразить и себя Константинъ въ одной изъ залъ дворца своего. Восемь изображеній расположены правильно, надъ каждой экседрой по одному. Среди четырехъ повторяющихся архитектурныхъ мотивовъ расположены четырнадцать святыхъ. По стронамъ каждаго обозначено имя святаго и мѣсяцъ празднованія его памяти. Но послѣднее не сходится ни съ однимъ изъ извѣстныхъ менологіевъ, ни даже съ менологіемъ Василія II, который составленъ нѣсколько столѣтій спустя послѣ сооруженія храма и исполненія мозаикъ". Изображенные здѣсь святые, по указанію Тексье, жили всѣ до царствованія Константина и потому не противорѣчатъ древности, приписываемой памятнику. Тексье обращаетъ вниманіе на обозначенія нѣкоторыхъ святыхъ именемъ *стратіота*, *война*, сохранившіяся въ менологіи, но *пресбевтъ*, *посланникъ*, говоритъ онъ, замѣнено тамъ уже *пресвитеромъ*, священникомъ. *Даміанъ* названъ цѣлебникомъ, *Филимонъ* свирѣльникомъ.

Изображенія четырнадцати святыхъ въ мозаикѣ свода расположены, судя по приложенной авторомъ талбицѣ, въ слѣдующемъ порядкѣ. Начиная отъ алтаря, надъ которымъ по видимому, нѣтъ ихъ, и обращаясь къ Югу и т. д. вокругъ церкви мы встрѣчаемъ св. Льва Стратилата, мѣсяца іюня и Филимона Свирѣльника, мѣсяца марта. Онисифора Стратилата, мѣсяца августа и Порфирія, мѣсяца августа. Космы цѣлебника, мѣсяца сентября и Даміана цѣлебника, мѣсяца сентября. Романа Пресвитера и Евкарпія Стратилата, мѣсяца декабря. Святаго съ стертою надписью и Ананія Пресвитера мѣсяца января. Василиска Стратилата, мѣсяца апрѣля и Приска Стратилата, мѣсяца октября. Филиппа Епископа, мѣсяца октября и Ѳерина Стратилата мѣсяца іюля. Въ каждомъ отдѣленіи Тексье полагаетъ по два святыхъ, но изъ приложенныхъ рисунковъ, какъ разрѣза зданія, такъ и изображеній мозаикъ оказывается, что на нѣкоторыхъ изображеніяхъ святыхъ не два, а три. Мы бы не могли рѣшить этой задачи, также какъ не поняли и причины различія надписи текста съ обозначеніемъ рисунка на одной таблицѣ, гдѣ изображены три святыхъ, и одинъ названъ Василіемъ, вмѣсто Василиска; если бы на помощь намъ не подоспѣло сочиненіе Архимандрита Антонина, Замѣтки поклонника св. Горы, изъ котораго мы узнали, что надъ двумя нишами по сторонамъ алтаря не по два, а по три святыхъ, два пропущены г-мъ Тексье; кромѣ того, въ приведенной имъ таблицѣ, на которой изображены трое, заимствованное изъ сосѣдней иконы изображеніе Св. Василиска поставлено ошибкой, вмѣсто другаго святого съ стертою надписью. И такъ, вопреки словамъ Тексье, всѣхъ святыхъ изображеній оказывается не 14, а 16.

Какое же значеніе имѣютъ эти изображенія для русской археологіи? Чрезвычайно важное. Во первыхъ, это древнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ образцовъ восточной христіанской иконографіи, съ которой неразрывно связана наша русская иконопись, по нимъ не трудно провѣрить наши подлинники, и чрезъ то уяснить отношеніе послѣднихъ къ своему источнику; кромѣ того, время празднованія памяти каждаго изъ изображенныхъ здѣсь святыхъ, должно послужить существеннымъ матеріаломъ для болѣе точной и полной редакціи нашихъ святцевъ. Изъ самаго поверхностнаго сличенія мозаикъ съ Мѣсяцесловомъ Вершинскаго оказывается совершенное разногласіе въ мѣсяцахъ празднованія здѣсь приведенныхъ святыхъ; при-

томъ нѣкоторыхъ именъ этихъ святыхъ намъ не удалось отыскать вовсе въ этомъ почтенномъ и почти единственномъ источникѣ. Но оставимъ это дѣло, какъ нейдущее прямо къ нашему предмету. Мы считали обязанностью заявить о немъ тѣмъ, кого оно касается и кто намѣренъ предпринять специальный и весьма желательный трудъ изданія полнаго нашего календаря, пользуясь при томъ, разумѣется и недавно вышедшимъ сочиненіемъ Мартынова. Для насъ важно уже и то, что между именами святыхъ, упоминаемыхъ въ мозаикѣ, находится нѣсколько и такихъ, которые до сихъ поръ почитаются нашею церковью, и которые, потому, вписаны въ наши иконописные подлинники. По нимъ-то мы приходимъ къ прямому и весьма важному заключенію о древности нашихъ иконописныхъ преданій, восходящихъ къ первымъ вѣкамъ христіанства. Мы незнаемъ, какое искусство, кромѣ русскаго можетъ похвалиться тѣмъ, что въ основѣ его народныхъ воззрѣній сохранился такой богатый историческій матеріалъ. Согласно мозаикамъ IV вѣка иконописцы до сихъ поръ пишутъ Св. безсребрениковъ и безмездныхъ цѣлебниковъ Косму и Даміана, одного уже въ преклонныхъ лѣтахъ, съ бородой, другаго юнымъ, безбородымъ, тоже можемъ сказать о Св. мученикахъ Онисифорѣ и Порфиріѣ. Порфирій, аки Флоръ, брада мало по-долѣ, риза празелень, исподь киноварь, Онисифоръ, аки Димитрій, риза киноварь, исподь лазорь; о Св. Василискѣ, который представляется младъ, аки Димитрій, риза баканъ, исподь дымчатъ, препоясанъ ширинкою съ лѣваго плеча подъ правый локоть.

Извѣстно, что подлинники представляютъ только главную характеристику, возрастъ, бороду, иногда цвѣтъ волосъ, но всегда также платье, смотря по разряду, къ которому относится извѣстный святой, и его принадлежности, предоставляя остальное изученію и таланту иконописца; такимъ образомъ дѣйствительно могли доходить чрезъ нѣсколько столѣтій характеристическія, почти портретныя черты святаго; понятно, что эти изображенія отмѣчала и современная среда, въ которой работалъ иконописецъ, что измѣнялись одежды, принадлежности, но главное сохранялось бережно, по крайней мѣрѣ на столько, что иконописцы охранялись отъ слишкомъ грубыхъ ошибокъ изображать святаго въ несоотвѣтственномъ ему состояніи или званіи. Въ разсматриваемой нами мозаикѣ всѣ святые изображены въ однообразныхъ одеждахъ въ римской тогѣ и хламидѣ; понятно, что если бы пришлось ихъ писать иконописцу, онъ не сдѣлалъ бы этого, онъ, прежде всего, обратился бы къ строгому разграниченію ихъ по классамъ, отдѣлялъ священномучениковъ отъ мучениковъ и безсребренниковъ, и проч. и написалъ бы каждаго, сообразно условіямъ званія, по подлиннику; но мы увѣренны, что никто изъ нихъ не отказался бы воспользоваться изображенными въ мозаикахъ чертами лица святаго. Они должны быть чрезвычайно дороги для русской иконописи: потому что представляютъ святыхъ, подвизавшихся не болѣе полу вѣка до того. Черты ихъ могли быть еще въ свѣжей памяти современниковъ и художниковъ.

На глубокую древность мозаикъ указываетъ между прочимъ и самое положеніе молящихся, съ воздѣтыми руками; но мы не думаемъ, чтобъ этимъ мотивомъ могли бы воспользоваться иконописцы; напротивъ того, мы можемъ рекомендовать его живописцамъ для изображеній святыхъ, жившихъ до Константина Великаго. Не менѣе замѣчательно для христіанской иконографіи отсутствіе вѣнцовъ или нимбовъ вокругъ головъ святыхъ въ мозаикѣ. Употребленіе ихъ, какъ извѣстно, очень древнее, но отсутствіе ихъ здѣсь не можетъ быть объясняемо тѣмъ, что фонъ или поле, на которомъ изображены святые, весь золотой: въ древнѣйшій періодъ, какъ извѣстно, нимбы обводились одною чертою и какою нибудь краскою, отличною отъ фона.

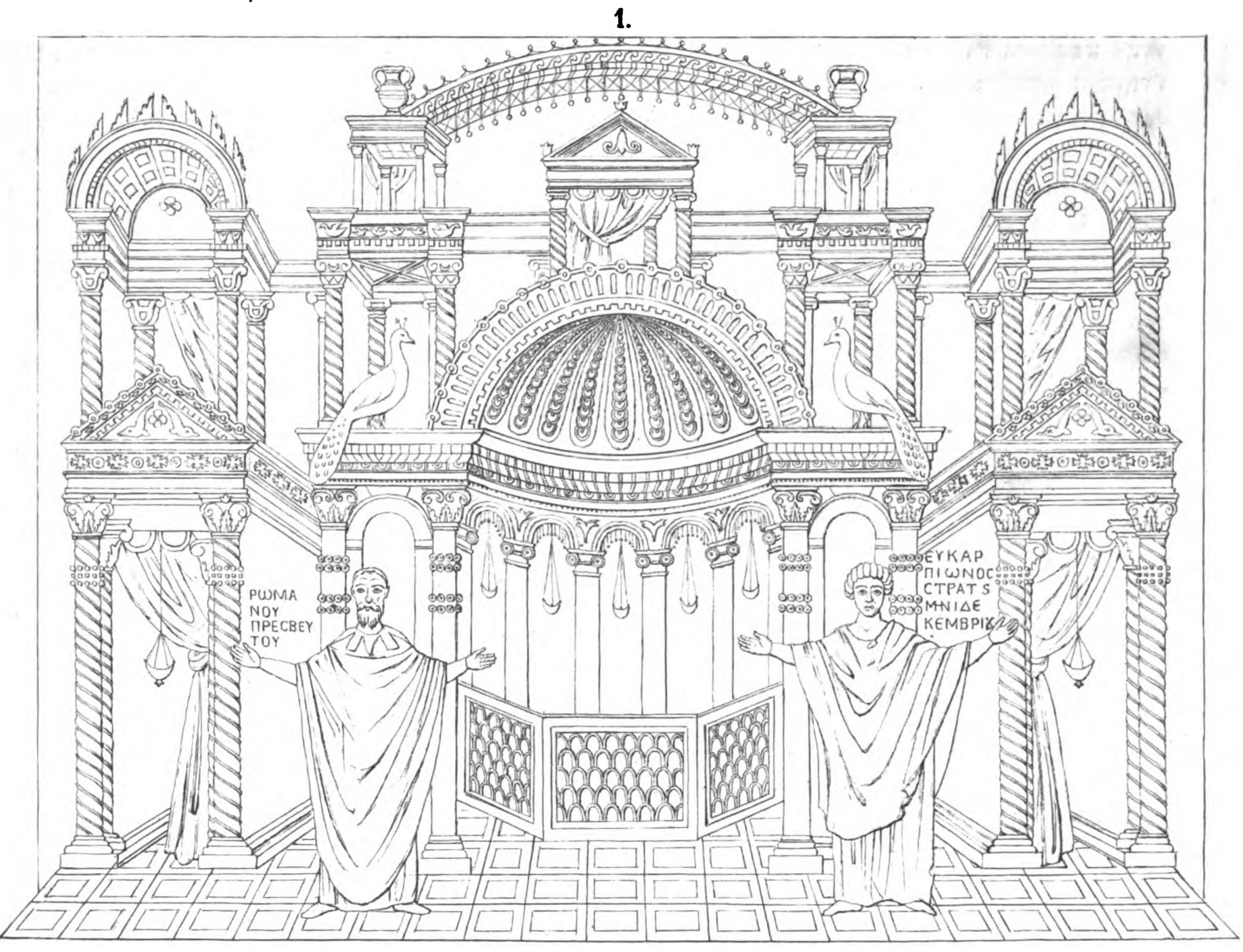
Намъ остается сказать два слова объ архитектурныхъ украшеніяхъ, среди которыхъ изображены стоящіе святые. Въ нихъ также отражается переходный характеръ отъ античнаго къ христіанскому. Если для занимающагося классическою архіологіей дороги эти послѣднія слова, произносимыя античнымъ искусствомъ, то для изслѣдователя христіанскихъ древностей они имѣютъ значеніе источника новыхъ воззрѣній. Нѣтъ сомнѣнія, что среднее зданіе, съ куполомъ или шатровою крышею, поддерживаемое колоннами, завѣшенное завѣсою, огражденное небольшими перегородками, предвѣстники а можетъ быть и современники великолѣпно украшенныхъ христіанскихъ алтарей, съ сѣнью или киворіемъ; за ними виднѣются полукруглые выступы, абсиды, горнее мѣсто. По значенію для исторіи древне-христіанскаго искусства въ памятникахъ зодчества эти мозаики можно сравнить только съ тѣми мозаиками Кіево-Софійскаго, Кіево-Михайловскаго соборовъ, въ которыхъ изображены первыя, давно забытыя формы алтарной преграды и алтарной сѣни. Для исторіи русскаго искусства одинаково важны и тѣ и другія.

Читатели ознакомятся изъ приложенныхъ рисунковъ съ стилемъ исполненія георгіевскихъ мозаикъ. (См. табл. I, рис. 1 и 2).

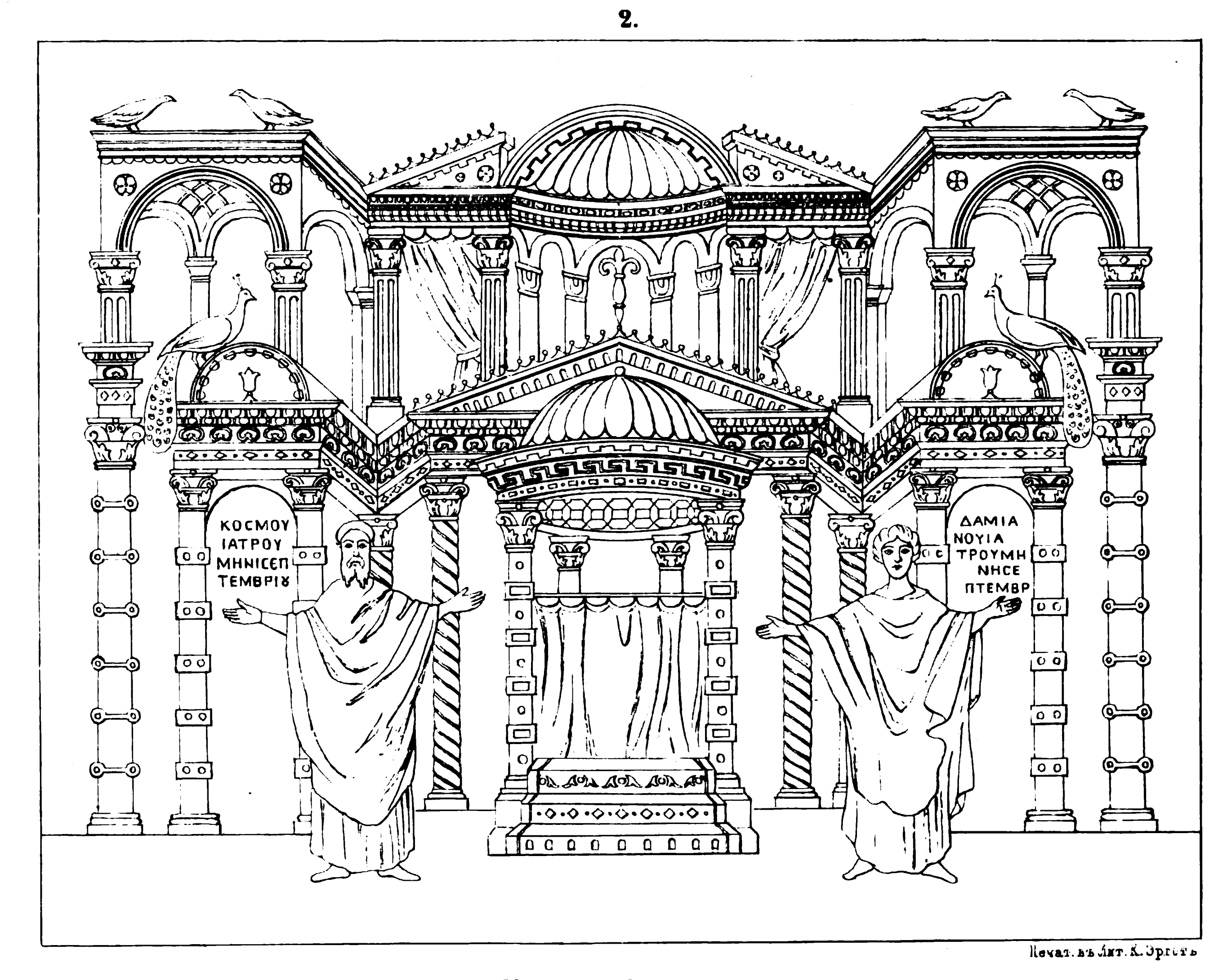
Своды экседръ украшены также мозаикой, представляющей здѣсь кессоны, съ птицами или кор-

(Табл. I bis)

1.

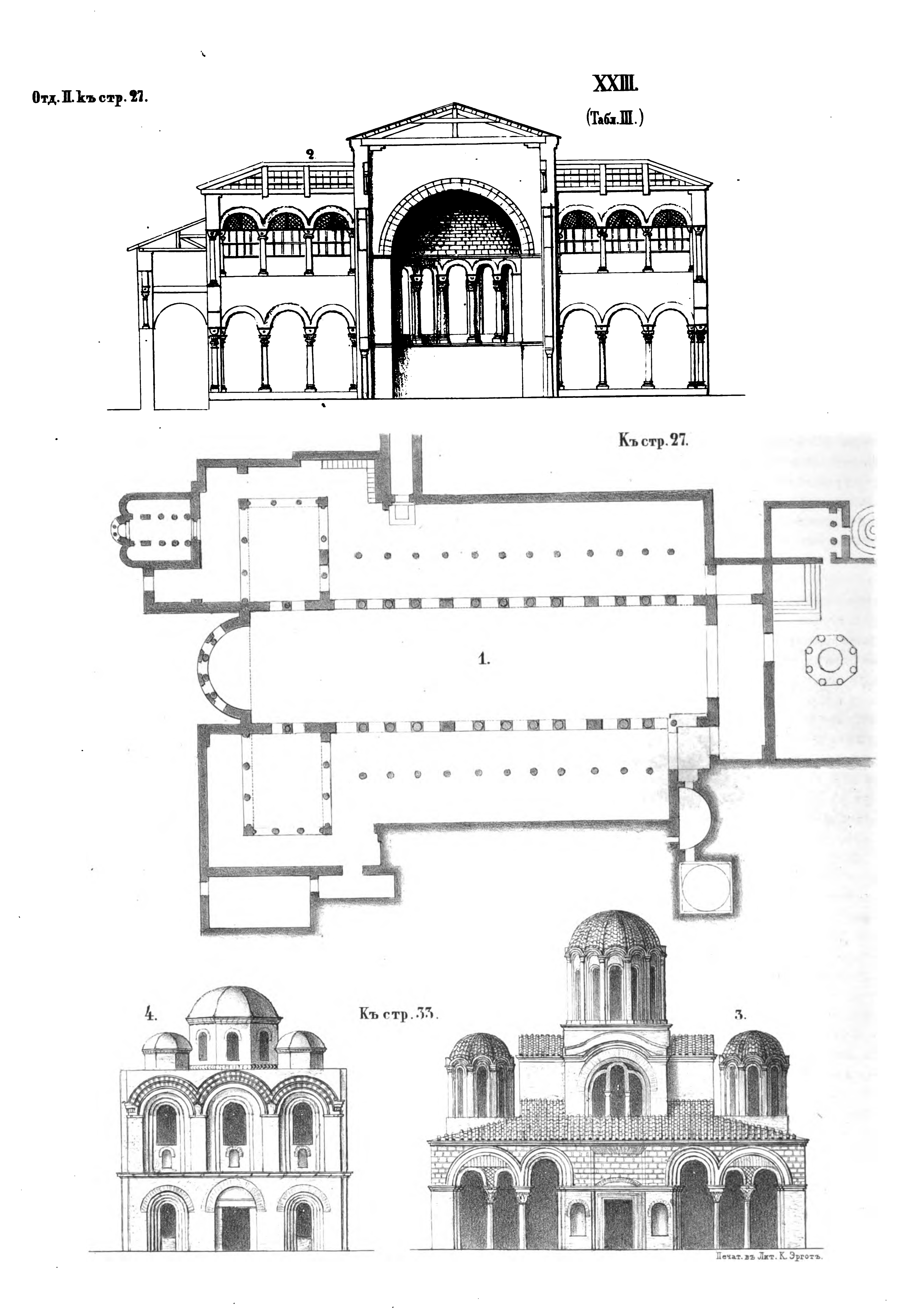


2.



Печат. въ Лит. К. Эргетъ

Мозаика IV вѣка
въ куполѣ
СОЛУНСКОЙ ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГІЯ.



Печат. въ Лит. К. Эрготъ.

зинами, наполненными плодами, совершенно въ римскомъ вкусѣ. Сводъ абсиды заштукатуренъ, тамъ могутъ быть тоже мозаики, замѣчательныя не менѣе купольныхъ.

Кромѣ круглыхъ и подобныхъ имъ осміугольныхъ церквей въ этотъ переходный періодъ отъ античныхъ формъ къ чисто-христіанскимъ на Востокѣ употреблялась и базилика. По общей формѣ своей она также близка къ античному, какъ и первыя, припоминая античные гипетральные храмы и античныя судбища, потому-то она и не удержалась долгое время на Востокѣ, гдѣ античное вліяніе парализовалось близостью Азіи и колыбелью христіанства; на западѣ же напротивъ того она сдѣлалась точкой отправленія дальнѣйшему развитію, точно такъ, какъ на Востокѣ этой точкой была принята концентрическая форма постройки. Нельзя не замѣтить, впрочемъ, на сколько круглыя и продолговатыя церкви IV вѣка близки по общей формѣ къ античнымъ храмамъ, на столько же они далеки отъ нихъ по идеѣ, опредѣлившейся за долго до того, въ самыя первыя времена христіанства. Они представляютъ уже зданія съ обильнымъ освѣщеніемъ и пространными помѣщеніями, обнимающими множество народа, раздѣленнаго по отношенію къ церкви на классы, вопреки античнымъ, почти темнымъ и для однихъ идоловъ устроеннымъ храмамъ.

Замѣчательнѣйшая базилика на всемъ Востокѣ — это церковь Св. Димитрія въ Солунѣ. Она пятинефная и двуярусная, обращена съ В. на З. по древне-христіанскому обычаю, продолжавшемуся, какъ мы уже видѣли, не безусловно, до половины V столѣтія. Сооруженіе ея Тексье относитъ къ VI вѣку, хотя нѣкоторыя части ея украшеній, капители коллонъ, какъ увидимъ, по характеру должны быть отнесены къ древнѣйшему періоду. Передъ церковью квадратный дворикъ atrium — съ колодцемъ посреди, обнесеннымъ восемью колоннами, стянутыми арками. Прежде входили отсюда среднею дверью въ притворъ, narthex, но она заложена и прямо въ церковь ведетъ теперь боковая дверь, съ правой стороны дворика, по сторонамъ послѣдняго еще два малыхъ дворика, изъ нихъ правый ведетъ въ притворъ, простую поперечную галлерею, которой потолкомъ служатъ хоры, онъ отдѣляется отъ средины церкви или нефа двумя колоннами, образующими три прохода подъ арками, по сторонамъ средины церкви два параллельныхъ ей отдѣленія съ рядами колоннъ.

Планъ церкви*), какъ мы уже замѣтили, представляетъ такъ называемую базилику т. е. продолговатый четвероугольникъ, раздѣленный здѣсь четырьмя рядами колоннъ на пять пространствъ, изъ которыхъ среднее, вдвое шире боковыхъ, и гораздо выше, оканчивается полукруглымъ выступомъ алтаря, абсидой, освѣщаетъ внутренность церкви рядами оконъ, сдѣланныхъ вверху, и покрыто двускатною крышею. Главную особенность плана этой базилики составляетъ то, что внутри зданія по сторонамъ алтаря, въ боковыя отдѣленія вдаются еще два четыреугольныхъ пространства обнесенныхъ колоннами, которыя Тексье, не знаемъ почему, называетъ atrium, хотя полагаетъ, что они служили помѣщеніемъ для діаконовъ и другихъ церковнослужителей. — Отдѣленія эти тоже въ два яруса, т. е. во всю вышину церкви, полъ ихъ приподнятъ на одну ступень, по линію алтаря, гдѣ должна была помѣщаться алтарная преграда, предшествовавшая времени иконостаса; алтарь соединяется съ ними двумя между колонкой ходами, надъ которыми, для облегченія свода, выбрана стрѣльчатая арка, тогда, какъ въ прочихъ мѣстахъ храма, она повсюду полукруглая. Назначеніе этихъ отдѣленій вѣроятно тоже, что и два боковые выступа при алтаряхъ, т. е. для жертвенника и для ризницы. Алтарь освѣщенъ пятью большими окнами, сдѣланными между колонками въ стѣнѣ полукружія, на высокомъ цоколѣ **). Алтарный сводъ въ настоящее время представляетъ простую кирпичную кладку, но первоначально, безъ сомнѣнія, онъ былъ украшенъ мраморомъ и мозаикою.

Средина церкви, или, средній корабль открытъ съ низу до верху, но на боковыхъ корабляхъ помѣщаются галлереи, также какъ и надъ притворомъ, это такъ называемыя гинекониты, или отдѣленія для женщинъ, такія же, но особаго назначенія отдѣленія существуютъ еще надъ упомянутыми квадратными пространствами при алтарѣ. Полъ церкви выложенъ бѣлымъ мраморомъ, потолокъ самой простой конструкціи, изъ дубовыхъ стропилъ и балокъ совершенно открытыхъ, что не рѣдко бываетъ въ базиликахъ. Церковь освѣщается небольшими кусками стекла вставленными въ гипсъ. Украшеніями церкви служатъ превосходныя мраморныя колонны, соединенныя арками, и стоящія въ два яруса, обложенныя мраморомъ, стѣны. Они же всего лучше опредѣляютъ время сооруженія памятника. Колонны нижняго яруса представляютъ варіанты коринѳскаго ордена, и замѣчательны мастерствомъ исполненія; на капителяхъ ихъ кубическая приставка, которой Тексье приписываетъ византійское происхожденіе. Колонны верхняго яруса іоническія, отдѣ-

*) См. табл. III рисун. 1.

**) См. поперечный разрѣзъ базилики табл. III рис. 2.

лены перегородками или щитами бѣлаго мрамора, украшенными монограммами, крестами, надставки ихъ капителей, также, среди листьевъ, съ крестами.

Въ капителяхъ средины церкви и нижняго яруса почти вездѣ встрѣчаются орлы съ распущенными крыльями; то поддерживая головой завитокъ капители, то совершенно замѣняя его, поддерживая абаку, или надставку, они, вообще, стоятъ на изгибахъ аканта. Въ одной капители, вмѣсто листьевъ аканта, высѣченъ вѣнецъ прорѣзныхъ листьевъ. Въ образованіи этой капители Тексье видитъ болѣе поздній и не столь изящный стиль, также какъ и въ двухъ капителяхъ по концамъ средняго нефа, имѣющихъ видъ коробки, украшенной прорѣзными мелкими листьями. Между орлами среди листьевъ стоитъ небольшая ваза, надъ нею высѣчены подобія сердца. Замѣчателенъ очень изящный способъ обработки аканта на одной капители коринѳскаго ордена. Расположенные по античному обычаю, въ два ряда листы аканта не идутъ вверхъ по одному направленію, но отклоняются въ разныя стороны, какъ бы колеблемые вѣтромъ. Не менѣе важно для исторіи византійской орнаментаціи изображеніе двухъ птицъ, пьющихъ изъ одной чаши, высѣченное среди іоническихъ капителей колоннъ верхняго яруса и среди капителей пилястровъ при входѣ въ церковь, по сторонамъ притвора. Это символъ евхаристіи или агапы. Базы колоннъ, по византійски, очень высокія, достигаютъ почти діаметра колонны и состоятъ изъ плинта, большаго вала, скоціи или желобка и широкой полочки. Стулья и базы средняго пролета изъ одного куска мрамора, всѣ стержни колоннъ также монолитныя, одни колонны бѣлаго мрамора, другія зеленаго съ жилками, другія изъ сиполина каристскаго, колонны двухъ боковыхъ приалтарныхъ помѣщеній краснаго гранита и занесены сюда изъ другаго памятника. Колонада средняго нефа въ верхней части украшена изображеніемъ антаблемента или карнизомъ, выложеннымъ на плоскости разноцвѣтнымъ мраморомъ. Здѣсь представлены модильоны и звѣзды, а надъ колонками, между арками, разноцвѣтныя клейма. Общія пропорціи постройки величественны. Главныя основанія ея древности, Тексье видитъ существеннымъ образомъ въ стилѣ колоннъ, которыя, сохраняя вообще древніе пріемы античнаго рѣзца, гораздо изящнѣе памятниковъ VII вѣка. Въ доказательство же того, что они не чисто античнаго происхожденія, а исполнены именно для церкви, онъ совершенно основательно приводитъ высѣченныя на капителяхъ и надставкахъ украшенія христіанскаго содержанія, крестъ, птицу, сердце; наконецъ самая техника рѣзца, употребленіе сверла и проч. препятствуетъ отнести ихъ за предѣлы III столѣтія.

Гробницу Св. Димитрія Солунскаго указываютъ въ лѣвой сторонѣ притвора въ небольшой квадратной комнатѣ, крытой паруснымъ сводомъ. Она была нѣкогда украшена золотомъ и каменьями. Въ сказаніи Іоанна Солунскаго о чудесахъ Св. Димитрія сохранилось описаніе серебрянаго киворія, устроеннаго надъ мощами святаго. Это былъ огромный ковчегъ, шестиугольный съ шестью по угламъ колоннами и между ними чеканными стѣнками, на крышѣ возвышался куполъ, украшенный вѣтвями, а на немъ блестящій крестъ; въ киворій вели дверцы, посреди стояла серебрянная рака. Тексье представляетъ не совсѣмъ удачную реставрацію его. Ему неизвѣстны были, кромѣ описанія Іоанна, другіе источники и, между прочимъ, хранящійся въ Московскомъ Успенскомъ соборѣ небольшой киворій, составляющій копію киворія XI вѣка, вѣроятно схожаго съ древнѣйшимъ первообразомъ VI вѣка, разрушеннымъ пожаромъ*).

Ближе другихъ изданныхъ г-мъ Тексье солунскихъ церквей подходитъ по характеру къ димитріевской, церковь утратившая первоначальное свое христіанское имя, и, въ видѣ мечети, называемая *Эски-Джума*, старая Пятница, а Греками Св. Параскевія. Она также базилика, но трехнефная, и по мнѣнію Тексье, V вѣка. Прежде ее считали античнымъ храмомъ, какъ всѣ замѣчательнѣйшія солунскія церкви. Фасадъ представляетъ большую бѣлую стѣну, безъ оконъ, съ одною только дверью увѣнчанною архитравомъ, поддерживаемымъ мраморными наличниками. Она ведетъ въ поперечную галлерею, или *внѣшній притворъ*, гдѣ стоитъ древній колодецъ; подобный внѣшній притворъ не встрѣчается въ послѣдующихъ постройкахъ, когда уже не было строгаго раздѣленья общины на классы. Онъ крытъ навѣсомъ и съ правой стороны ведетъ въ садъ. Изъ внѣшняго притвора прямою дверью входятъ въ другой параллельный ему притворъ внутренній, какъ въ большихъ базиликахъ Италіи, Св. Петра и Св. Іоанна Латранской. Первоначально внутренній притворъ отдѣлялся отъ нефа четырьмя колоннами, соединенными мраморною перегородкою, но теперь колонны заложены, и входятъ четвероугольною дверью. Кромѣ главнаго входа есть еше другой, какъ въ солунской церкви Св. Ге-

*) Онъ подробно изслѣдованъ г. Срезневскимъ въ археологическомъ журналѣ Прохорова, но уже до того былъ изданъ Торнинымъ въ его Московскихъ достопамятностяхъ.

оргія, съ южной стороны, онъ ведетъ прямо въ средину боковаго праваго нефа, изъ особаго портика, древней постройки. Средній нефъ оканчивается полукружіемъ, по сторонамъ его, портики изъ 12 колоннъ образуютъ боковые нефы, параллельные среднему, тоже повторяется въ верхнемъ ярусѣ, гдѣ были галлереи, назначенныя для женщинъ, подобно базилики, построенной Константиномъ въ Іерусалимѣ. Три окна въ алтарномъ выступѣ свидѣтельствуютъ, по мнѣнію Тексье, противъ общаго положенія о введеніи этого числа оконъ только послѣ Юстиніана, которому повелѣлъ Ангелъ сдѣлать три окна во имя Св. Троицы въ олтарѣ Св. Софіи. Но боковыхъ выступовъ алтаря еще нѣтъ, а для храненія сосудовъ, въ концѣ лѣваго боковаго нефа, по линіи алтарной стѣны, сдѣлана въ стѣнѣ ниша съ двумя колоннами. Въ нижнемъ ярусѣ колонны сложнаго ордена (композиты), стержни ихъ изъ одного куска мрамора (монолиты), базы аттическія, безъ украшеній. Работа капителей замѣчательной оконченности: они украшены акантомъ, который византійцы употребляли предпочтительно оливковому листу. Тарелка по угламъ поддерживается волютами, раздѣляющій ихъ валъ украшенъ пальметами, въ рѣзьбѣ замѣтно употребленіе сверла, инструмента незнакомаго античнымъ мастерамъ. Византійское происхожденіе памятника свидѣтельствуютъ еще болѣе надставки надъ капителями съ вырѣзною въ вѣнкахъ монограммою Христа, на нихъ опираются полукруглыя аркады безъ наличниковъ, покрытыя въ настоящее время штукатуркой, какъ и вся церковь. Деревянная лѣстница ведетъ въ верхній ярусъ, гдѣ съ каждой стороны по 12 колоннъ іоническаго ордена поддерживаютъ аркады, они заложены теперь кирпичемъ. Тамъ, гдѣ осыпалась штукатурка замѣтны слѣды превосходной мозаики, изображающей цвѣты, птицы по золотому фону; такъ была украшена вся церковь и архивольты аркадъ обоихъ ярусовъ. Встрѣчающіеся кое гдѣ обломы очень просты, состоятъ изъ полочки, четвертнаго желобка и четвертнаго вала. Потолокъ съ открытыми балками, подобный базилики Св. Павла за Римомъ. Тексье не упоминаетъ о положеніи церкви, на какую сторону обращенъ алтарь; по видимому, вопреки общему положенію древнѣйшихъ базиликъ, онъ обращенъ къ Востоку, сколько можно судить изъ указанія Тексье о положеніи боковой двери съ южной стороны, на право отъ алтаря. Онъ затрудняется отнести церковь ко временамъ Константина, только потому, что колонны не стянуты архитравомъ, а архивольтами, и что на колоннахъ кубическія приставки, но эти препятствія устраняются въ настоящее время Гюбшемъ.

Итакъ уже съ перваго взгляда въ разсмотрѣнныхъ нами двухъ базиликахъ очевидно древне христіанскаго періода мы видимъ нѣкоторые особенности такого же рода и времени отъ сооруженій западныхъ, первое — верхнія отдѣленія для женщинъ, второе притворъ, третье вліяніе греческаго способа обработки колоннъ При томъ верхнія отдѣленія въ базиликахъ пятинефныхъ только и были, что въ двухъ церквахъ на Востокѣ: въ базаликѣ Гроба и въ Димитріевской въ Солунѣ. Чтобы прослѣдить въ систематическомъ порядкѣ послѣдовавшія при преемникѣ Константина Великаго измѣненія въ характерѣ церковныхъ построекъ и въ формѣ базилики на Востокѣ, мы оставимъ на нѣсколько минутъ Солунь, обратимся къ древнѣйшимъ церквамъ Малой Азіи и разсмотримъ церкви: въ Данѣ, въ Дарѣ и въ Мирахъ Ликейскихъ.

Особое значеніе церкви въ Данѣ, Антіохійской области, придаетъ то обстоятельство, что время сооруженія ея извѣстно, она относится къ 540 году. Планъ церкви напоминаетъ еще базилику— это четвероугольникъ, раздѣленный двумя рядами колоннъ на три части, изъ которыхъ средняя вдвое шире боковыхъ, оканчивается полукругомъ, не выступающимъ еще наружу; боковыя, по линію алтаря, отдѣлены глухою стѣною, образуютъ по сторонамъ его два четвероугольныхъ отдѣленія, съ сообщеніемъ только изъ средины алтаря, такъ что изъ средины церкви не было другаго хода въ эти отдѣленія, какъ только чрезъ алтарную преграду, которая находилась вѣроятно между ними. Съ каждой стороны нефа по три коллонны и по два пилястра соединены между собою высокоприподнятыми, сильно удлиненными арками. Начинающая алтарный сводъ арка, хотя полукруглая, но также значительно приподнята и представляетъ настоящій видъ арки подковою, съ такимъ же наличникомъ. Такимъ образомъ въ византійскомъ памятникѣ VI вѣка встрѣчается форма арки, которую обыкновенно называютъ мавританскою. Употребленіе ея Тексье находитъ въ византійскихъ постройкахъ гораздо древнѣйшаго періода, именно при входахъ въ высѣченныя въ скалахъ Ургуба (въ Капподокіи) церкви, которыя онъ относитъ къ IV вѣку. Капители подъ пятами алтарной арки коринѳскаго ордена, также какъ и капители колоннъ, но послѣднія, кромѣ того, съ красиво высѣченными гирляндами. Замѣчательнѣйшій памятникъ этотъ, къ сожалѣнію, въ развалинахъ и потому трудно рѣшить какой видъ

имѣла его крыша, Тексье предполагаетъ, что она не имѣла свода и была деревянная, средній нефъ былъ крытъ двускатною крышею, боковые, навѣсомъ. Матеріаломъ постройки служилъ твердый известнякъ, очень гладко приложенный безъ цемента Сравнивая приложенныя изображенія разрѣза церкви съ ея планомъ мы нашли въ нихъ неточности. Напр. въ планѣ показаны окна въ боковыхъ отдѣленіяхъ алтаря, а въ продольномъ разрѣзѣ, дверь. Церковь въ Дарѣ, въ Евфратіи, Тексье относитъ къ древнѣйшимъ христіанскимъ памятникамъ Востока. Она построена также изъ большихъ плитъ твердаго известняка, соединенныхъ безъ помощи цемента и въ планѣ представляетъ прямоугольникъ 21 на 30 метровъ въ сторону. Внутри, большой, средній нефъ съ прилежащими боковыми образуетъ квадратъ 21 метра въ каждую сторону. Средина занята очень небольшою абсидой, (вѣроятно, не выдающеюся наружу), съ двумя по сторонамъ малыми отдѣленіями для жертвенника и діаконика. Внутренность церкви освѣщена тремя окнами малаго размѣра, которыя отворялись въ верхней части. Въ нефъ ведетъ небольшая четвероугольная дверь съ перекладиною изъ цѣльнаго камня. Смежная съ церковью длинная зала съ отдѣльнымъ входомъ назначалась, вѣроятно, для помѣщенія оглашенныхъ, не принявшихъ крещенія и потому не имѣвшихъ права входить въ церковь — это нартексъ, или притворъ, крытый по концамъ фронтонами и не достигающій вышины стѣнъ нефа. Нефъ покрытъ сводомъ изъ тесанныхъ и хорошо приложенныхъ плитъ, выдающимся наружу, простая повязка вѣнчаетъ все зданіе, выказываясь на различной высотѣ. На ней сохранились слѣды надписи. На лѣво отъ входа, въ развалинахъ, баптистерій. Мы не находимъ достаточныхъ основаній вмѣстѣ съ Тексье видѣть въ этой церкви *прототипъ* церквей, строенныхъ христіанами въ періодъ предшествующій константиновскому. Форму ея онъ обозначаетъ ноевымъ ковчегомъ и воспоминаніе о ней видитъ въ памятникахъ византійскихъ, у которыхъ, при четвероугольномъ планѣ, фасадъ не представляетъ никакихъ украшеній, а верхъ со сводомъ, и приводитъ въ примѣръ, частію кубовидныя церкви съ однимъ цилиндрическимъ куполомъ, частію многокупольныя съ фасадами, въ которыхъ выступаютъ наружною поверхностью своды, какъ первоначально въ церкви Св. Марка въ Венеціи, наконецъ онъ указываетъ на русскія *сундукообразныя*, какъ онъ выражается, церкви. Очень жаль, что Тексье не приложилъ къ своему изданію, для поясненія рисунка церкви въ Дарѣ. Она, по видимому, не древнѣе VI вѣка, и относится къ числу византійскихъ церквей покрытыхъ сводами во всю длину.

Называемая древними писателями Сіономъ, церковь Св. Николая чудотворца въ Мирахъ-Ликійскихъ, въ которой почивали мощи святителя до перенесенія ихъ въ XI вѣкѣ въ Италію въ городъ Баръ замѣчательна, какъ образецъ цѣлаго ряда памятниковъ византійской архитектуры, въ которыхъ куполъ покоится среди продолговатаго четвероугольника безъ поперечныхъ вѣтвей — очевидный переходъ отъ базиличной формы къ центрической. Особое значеніе этой церкви даетъ извѣстность времени ея сооруженія *). Она VI вѣка, построена императоромъ Ѳеодосіемъ, кирпичная, и обращена съ В. на З. Четвероугольникъ ея плана раздѣленъ, подобно базилики, на три продольныхъ пространства, оканчивающіяся съ одной стороны, тремя алтарными выступами, съ другой обширными притворами, обусловленными, вѣроятно, многочисленнымъ стеченіемъ народа на поклоненіе многочтимому угоднику. Посреди церкви, на парусахъ возвышается большой куполъ. Спереди и сзади къ нему примыкаютъ части средняго нефа, покрытыя коробовыми сводами. Древняя алтарная преграда изъ четырехъ колоннъ воздвигнута по линіи купола, подъ большою алтарною аркою; за нею стоятъ еще четыре колонны, расположенныя квадратомъ, какъ тѣ, которыя обыкновенно поддерживаютъ киворій или напрестольную сѣнь. Здѣсь-то покоились, въ склепу или криптѣ, въ мраморномъ саркофагѣ мощи Святителя, а надъ ними возвышался серебряный киворій. Крипта, часто встрѣчаемая въ древнихъ церквахъ Запада, весьма рѣдка на Востокѣ. Тексье, къ сожалѣнію ничего не говоритъ о характерѣ украшеній колоннъ алтарной сѣни и преграды, припоминая другія украшенія, мраморный карнизъ, раздѣляющій ярусы церкви, подъ пятами свода, съ рѣзными виноградными вѣтвями и посредственаго исполненія фрески. Сохраненіемъ этой церкви наука обязана русскому правительству, которое, по словамъ Тексье, пріобрѣтя ее въ собственность, исправило поврежденія. Говоря объ этой церкви, авторъ подробно излагаетъ исторію перенесенія мощей святаго Николая Чудотворца — событія, воспоминаніе о которомъ празднуется нашею церковію, но не празднуется греческою. Еще болѣе отъ формы базилики уклоняются другія церкви того же періода и одинаковаго расположенія. Таковы приводимыя г-мъ Тексье церкви, при рѣкѣ Кассабѣ и въ Анкирѣ. Обѣ они въ два яруса, съ круговыми хорами для

*) На табл. II. рис. 5 и 6, изображенъ ея планъ и перспективъ видъ со стороны притвора.

женщинъ; тогда какъ въ Николаевской церкви хоры только надъ притворомъ. Церковь въ Аладіи представляетъ также средній нефъ, покрытый куполомъ на четырехъ парусахъ раковинообразной формы, три аркады по сторонамъ, на колоннахъ и пилястрахъ, ведутъ въ боковыя вѣтви, арка алтарная сведена подковою, что какъ уже мы видѣли, можетъ служить признакомъ юстиніановскаго времени. Въ этой церкви особенно замѣчательно употребленіе скульптурныхъ украшеній, медальоновъ и клеймъ, наполненныхъ барельефами съ священными изображеніями. На парусахъ свода высѣчены символы четырехъ евангелистовъ; въ другихъ мѣстахъ изображены шестокрылые Ангелы, поддерживающіе образъ Спасителя, Архангелъ побѣждающій супостатовъ; также украшены и капители колоннъ.

Но рядомъ съ этими церквами измѣненной формы базилики продолжается на востокѣ чисто концентрическая форма церквей круглыхъ, многоугольныхъ съ куполами, ведущая начало отъ церквей, сооруженныхъ въ IV вѣкѣ въ Іерусалимѣ и Антіохіи. Изслѣдованіе ихъ заслуживаетъ особой монографіи. Тексье слишкомъ мало касается этого вопроса, а потому и мы не будемъ вдаваться здѣсь въ подробности. Замѣтимъ только, что, судя по сохранившимся извѣстіямъ у византійскихъ писателей, также какъ и по памятникамъ, они всѣ были двуэтажныя, съ хорами для женщинъ. Гюбшъ, по справедливости, отдаетъ преимущество Византійцамъ въ разнообразіи плановъ церквей концентрической формы.

Отъ построекъ переходнаго характера мы перейдемъ прямо къ тѣмъ византійскимъ памятникамъ, въ которыхъ античные элементы окончательно подчинились христіанскому символизму. Поставленный въ центрѣ креста куполъ потребовалъ опоры въ видѣ толстыхъ пилястровъ съ широкими арками и парусами, и крестообразно пересѣкающихся сводовъ, а помѣщенная внутри купола мозаика, съ изображеніемъ *Вознесенія*, потребовала болѣе свѣта. Этотъ періодъ подчиненія античныхъ элементовъ христіанскимъ характеризуется царствованіемъ Юстиніана, хотя начинается, безъ сомнѣнія, за долго до этого.

Церковь Св. Софіи Премудрости Божіей въ Солунѣ представляетъ для исторіи русскаго церковнаго зодчества особенно важное значеніе. Она имѣла очевидное вліяніе на построеніе первыхъ русскихъ соборовъ того же имени въ Кіевѣ и Новгородѣ. Идея сооруженія церкви во имя Премудрости Божіей идетъ, какъ извѣстно, со временъ Константина Великаго, построившаго базилику этого имени въ Константинополѣ, но особенно господствовала она во времена Юстиніана съ тѣхъ поръ, какъ онъ соорудилъ свою великую и славную Софію. Каждый значительный городъ имперіи желалъ имѣть Софію. Таковы были: въ Никеѣ, Трапезунтѣ, Пергамѣ, Аѳинахъ, Тарсѣ. Ко временамъ Юстиніана относятъ и эту солунскую церковь. Стиль постройки повидимому соотвѣтствуетъ тому времени.

Она возвышается среди ограды, усаженной деревьями, и зданій, служившихъ въ древности жилищами для причта, кирпичная съ плитнякомъ, и построена въ два яруса. Предъ входомъ въ церковь перестроенный Турками портикъ, который ведетъ въ длинный, поперечный притворъ, нартексъ, сообщающійся съ срединой церкви или нефомъ, тремя дверями и окнами, чрезъ которыя слушали службу оглашенные и кающіеся. Притворъ освѣщается шестью окнами, четыре изъ нихъ въ стѣнѣ, обращенной къ портику, два по сторонамъ.

Средина церкви, или средній корабль, образуетъ, посредствомъ четырехъ столбовъ, поддерживающихъ на парусахъ куполъ, настоящій видъ греческаго креста *), котораго четыре вѣтви ограничены, съ восточной стороны, алтарнымъ выступомъ, съ противуположной ему западной, внутреннею стѣною паперти, съ сѣверной и южной, аркадами, отдѣляющими средину отъ боковыхъ крыльевъ. Эта, вполнѣ опредѣлившаяся только при Юстиніанѣ, идея увѣнчаннаго куполомъ креста среди церкви, усвоена въ церковной архитектурѣ всего восточнаго христіанства и сдѣлалась отличительною чертою всѣхъ послѣдующихъ сооруженій. Ее разнообразили до безконечности, но никогда уже не теряли изъ виду. Параллельныя среднему пространству церкви, боковыя крылья или авлы отдѣляются отъ него вторымъ рядомъ столбовъ съ тремя между ними колоннами, подобно Софіи константинопольской; крылья эти въ концѣ пересѣкаются углами притвора и составляютъ какъ бы его продолженіе; наконецъ по сторонамъ средняго алтарнаго выступа устроены еще два меньшихъ, боковыхъ выступа, по мнѣнію Тексье для храненія, одинъ, священныхъ сосудовъ, другой евангелій, но вѣрнѣе, одинъ для жертвенника, другой для ризницы. Они находятся въ прямомъ сообщеніи съ алтаремъ и съ крыльями, дверь въ которыя не могла быть сдѣлана посреди, потому что она пришлась бы тогда какъ разъ противъ втораго ряда столбовъ. Мы дѣлаемъ замѣчаніе это въ разъясненіе недоумѣній Тексье. Приподнятый по линіи алтаря полъ, гдѣ должна

*) Планъ и продольный разрѣзъ изображены на II табл. рис. 3 и 4.

была помѣщаться преграда соотвѣтствуетъ солеѣ, или, какъ у насъ привыкли называть, амвону. Алтарный сводъ, начинающійся полукруглою аркою продолжается коробомъ и оканчивается раковиною, съ тремя окнами. Круглая лѣстница, въ лѣвомъ концѣ паперти, вела въ верхній ярусъ, (женское отдѣленіе, гинекониты) обнимавшій, кромѣ алтаря, всю церковь, она же вела и въ башню, гдѣ висѣло било, призывавшее народъ къ службѣ, до введенія колоколовъ. Полъ верхняго яруса выложенъ кирпичами, на которыхъ сохранились клейма, подобныя клеймамъ круглой георгіевской церкви.

Колонны нижняго яруса, по обыкновенію, коринѳскія, какъ болѣе изящныя, капители ихъ имѣютъ сходство съ капителями димитривской базилики, они съ надставками, украшенными крестами, ближайшія къ притвору колонны чисто византійскія, съ кубическими капителями, по сторонамъ ихъ высѣчены оливковые вѣнки среди вѣтвей съ листвою, на абакахъ пальметы; капители верхняго яруса іоническія, не такъ красивы; высокая надставка ихъ съ крестами между листами аканта. Подпятники и архивольты составлены изъ простыхъ обломовъ, четвертнаго желобка и каблучка. Выступающій на подпорахъ куполъ освѣщенъ двѣнадцатью окнами. Обильное освѣщеніе церкви сообщаютъ также два ряда оконъ, сдѣланныхъ въ наружныхъ стѣнахъ ея. Читатель замѣтилъ, что все устройство этой замѣчательной Юстиніановской церкви вполнѣ соотвѣтствуетъ нашимъ древнимъ русскимъ церквамъ, только колонны не нашли себѣ въ нихъ мѣста, потому что русское искусство не чувствовало подъ собою античной почвы. Но существеннѣйшую задачу для всего церковнаго искусства въ Россіи этотъ первообразъ далъ намъ своими превосходными мозаиками, проливающими свѣтъ на исторію украшеній нашихъ церквей.

Въ центрѣ купола изображенъ Христосъ, въ кругломъ медальонѣ, поддерживаемомъ 22 херувимами, вокругъ его, ниже, двѣнадцать Апостоловъ и Богородица съ двумя по сторонамъ Ангелами, которые, указывая вверхъ, произносятъ греческія слова, начертанныя между ними и Богородицей: „Му́жіе галилейстіи, что стоите́ зря́ще на небо; сей Іисусъ вознесыйся отъ васъ на небо, такожде пріидетъ, имже образомъ видѣсте его идуща на небо“.

Это изображеніе Вознесенія Господня въ куполѣ солунской церкви VI вѣка должно быть дорого каждому русскому. Оно указываетъ на связь нашего церковнаго искусства съ первыми вѣками христіанства: одна изъ первыхъ круглыхъ церквей, еще съ открытымъ верхомъ, была церковь Вознесенія, построенная Константиномъ Великимъ на горѣ Елеонской, откуда вознесся Спаситель; она имѣла такое рѣшительное вліяніе на развитіе архитектурныхъ идей восточнаго искусства, что формулировавшій большую часть этихъ первоначальныхъ древне-христіанскихъ идей, Юстиніанъ передалъ воспоминаніе объ ней первымъ построеннымъ церквамъ въ Россіи, которые сохранили его до послѣднихъ минутъ русскаго церковнаго искусства. Изображеніе Спасителя въ куполѣ нашихъ церквей, окруженнаго стоящими съ Богородицею и ангелами апостолами, безо всякаго сомнѣнія указываетъ на Вознесеніе; и только позднѣйшія прибавленія къ этому изображенію еще ряда пророковъ затемнили первоначальную идею, точно также какъ они сдѣлали это съ преградою алтарной *).

Но обратимся къ мозаикамъ Софіи. Самое важное лицо въ изображеніи, Спаситель, къ сожалѣнію закрытъ турецкими надписями. Древне-христіанскій символизмъ въ этомъ изображеніи Вознесенія высказывается въ деревьяхъ разной породы, которыми раздѣлены между собою всѣ апостолы, ангелы и Богородица, и которыя вообще указываютъ, какъ и украшенія подъ ногами святыхъ, на мѣсто, гдѣ происходило событіе; между апостолами масличныя деревья, по сторонамъ Богородицы по видимому пальмы, два дерева по сторонамъ Богоматери сохранились въ русской иконѣ Вознесенія до послѣдняго времени. Богородица стоитъ одна на землѣ, съ воздѣтыми руками; апостолы, занятые событіемъ, стоятъ на ряду конусовъ, то въ глубокомъ размышленіи, опустивши обѣ руки, то поднявъ одну къ головѣ; у однихъ въ рукахъ свитки, у другихъ, вѣроятно у евангелистовъ, книги. Одежда на всѣхъ римская; ангелы въ бѣлыхъ туникахъ, въ красныхъ сандаліяхъ, бѣлокурые съ тороками на головѣ; Богородица въ хламидѣ пурпуроваго цвѣта, съ покрытой головой. Апостолы въ голубыхъ тогахъ. Всѣ цвѣта простые, отличаются переливами. Замѣчательно, что вѣнцы вокругъ головы помѣщены только у Богородицы и Ангеловъ. Тексье, восхищаясь подлинникомъ, по справедливости считаетъ эту мозаику лучшимъ произведеніемъ византійскаго искусства и даже замѣчательнѣйшимъ памятникомъ всего средневѣковаго искусства. Она носитъ еще яркую печать античнаго искусства, отражающуюся въ простомъ, но изящномъ выполненіи величаго сюжета и въ правильномъ рисункѣ.

*) См. Изслѣдованіе о первоначальной формѣ иконостасовъ въ русскихъ церквахъ.

Кромѣ мозаики въ куполѣ, Тексье упоминаетъ о мозаическомъ изображеніи Божіей матери, сидящей съ предвѣчнымъ Младенцемъ, которое находилось въ сводѣ абсиды, подобно Софіи Константинопольской, но не сообщаетъ о немъ ничего болѣе. Мозаика, покрывающая стѣны абсиды, представляетъ повтореніе квадратовъ съ золотымъ крестомъ и виноградными листами, по нижнему фризу расположены монограммы съ различными краткими молитвами къ Богу.

Положенныя царствованіемъ Юстиніана элементы византійской архитектуры должны были развиваться при его преемникахъ. Юстиніановскія постройки не исчерпали всего разнообразія мотивовъ купольныхъ формъ и почти не касались разработки фасадовъ. Св. Софія, при всемъ великолѣпіи купола внутри, представляетъ снаружи его плоскимъ, мало выдающимся на барабанѣ; въ фасадѣ, кромѣ крышъ, одни горизонтальныя линіи. Окна широкія, почти античныя. За образецъ византійской архитектуры VII вѣка, Тексье выдаетъ церковь Св. Апостоловъ въ Солунѣ. Она одноярусная, построена изъ кирпича, но нѣкоторыя стѣны, по-римски, изъ песчанника въ перемежку съ кирпичемъ. Планъ ея представляетъ ту особенность, что внутренній притворъ обходитъ, кромѣ алтаря, всю средину церкви, которая имѣетъ видъ квадрата. Внѣшній притворъ (*)—открытая галлерея, среди которой четыреугольная дверь между двумя пилястрами, а по сторонамъ двѣ сопряженныя колонны, поддерживающія арки. Расположеніе этихъ арокъ надъ колоннами представляетъ особый мотивъ, встрѣчающійся иногда въ византійскихъ церквахъ. Ближайшія къ двери колонны поддерживаютъ пяты двухъ арокъ, изъ которыхъ одна, меньшая, опирается на дверной пилястръ, другая, бо̀льшая, на пилястръ съ угла церкви; вторая колонна соединяетъ также двѣ дуги подъ большою аркою. Изъ притвора внутрь ведетъ одна дверь. Средина церкви (нефъ) оканчивается тремя выступами, изъ которыхъ боковые, уже въ видѣ многоугольника; она крыта парусами, поддерживаемыми четырьмя колоннами. Такъ какъ въ церкви нѣтъ верхняго яруса, то женщины, по предположенію Тексье, помѣщались въ боковыхъ отдѣленіяхъ или крыльяхъ. Приалтарная часть праваго крыла, отдѣлена поперечною стѣною и образуетъ здѣсь четвероугольное помѣщеніе, вѣроятно, для ризницы. Сдѣланныя въ приалтарныхъ стѣнахъ этихъ обоихъ крыльевъ углубленія могутъ назваться предвѣстниками многочисленныхъ абсидъ алтаря, явившихся въ послѣдствіи и въ нашихъ русскихъ памятникахъ. Алтарная преграда помѣщалась, вѣроятно, между столбами алтарными. Четыре колонны подъ куполомъ поддерживаютъ большія кирпичныя арки, изъ которыхъ двѣ, параллельныя длиннику церкви, освѣщаютъ внутренность съ помощью двухъ оконъ, а двѣ, ихъ пересѣкающія, составляютъ часть свода, господствующаго надъ всею внутренностью. Окна представляютъ извѣстный византійскій мотивъ изъ двухъ колонокъ, съ 3-мя арками — среднею очень поднятою, а боковыми упирающимися въ верхнюю часть средней. Куполъ поднятъ очень высоко, снаружи онъ состоитъ изъ двѣнадцати (*) раздѣленныхъ колоннами оконъ. По угламъ церкви, надъ внутреннимъ притворомъ, возвышаются, кромѣ того, еще четыре меньшихъ купола той же формы. Карнизы сдѣланы изъ кирпичей, положенныхъ угломъ и представляющихъ треугольные зубчики. Алтарь выступаетъ наружу тремя многоугольниками, раздѣленными небольшими колонками; украшеніе кладки составляютъ карнизы, положенные, то горизонтальными рядами, то косоугольникомъ и уступомъ. Капительныя надставки носятъ монограммы съ именами строителей. Украшенія капителей припоминаютъ еще античный рѣзецъ. Церковь эта можетъ назваться, по красотѣ формъ, однимъ изъ удачнѣйшихъ произведеній византійской архитектуры.

Вардіева церковь Богородицы въ Солунѣ представляетъ весьма важный памятникъ для исторіи, не только византійской архитектуры, но и нашей отечественной. Она принадлежитъ къ очень ограниченному числу церквей съ положительнымъ опредѣленіемъ времени построенія; сооружена въ 987 году, въ царствованіе императора Василія II, и можетъ служить образцомъ для сравнительнаго изученія подобныхъ ей по характеру церквей византійскихъ. Характеристическую особенность этого рода памятниковъ составляетъ то, что подъ вліяніемъ развитія и умноженія куполовъ, горизонтальныя линіи фасадовъ уступили мѣсто кривымъ, и арки внутреннихъ сводовъ выступили наружу. Такимъ аркамъ Французы придаютъ названіе *extradossées*, т. е. арокъ съ свободнымъ выступомъ, безъ горизонтальныхъ надъ ними рядовъ. Подобнаго рода мотивы, между прочимъ, находятся и въ фасадѣ церкви Св. Марка въ Венеціи, построенной около того же времени. Первообразъ ихъ можно видѣть въ Юстиніановскихъ церквахъ, и преимущественно въ церкви Св. Апостоловъ, которая и послужила, по мнѣнію Гюбша, образцомъ Св. Марку въ

(*) См. табл. III. рис. 3.

(*) Мы удержали это число по рисунку, по тексту же ихъ всего десять. Неточности въ изданіи Тексье не рѣдки.

Венеціи. Первыя русскія церкви строились именно по тому же образцу. Вардіева церковь, сложена изъ кирпича. Планъ ея — продолговатый четвероугольникъ, оканчивающійся, съ одной стороны, тремя выступами алтаря, съ другой, притворомъ во всю ширину церкви; среди церкви четыре колонны поддерживаютъ паруса большаго купола; по сторонамъ его четыре малыхъ купола. Фасадъ нижняго яруса состоитъ изъ трехъ арокъ одинаковой величины, въ средней сдѣлана четыреугольная дверь, сверху которой помѣщена надпись о посвящение церкви. Верхній ярусъ также изъ трехъ арокъ, вровень съ отдѣленіемъ для женщинъ. Арки раздѣляются антами и вѣнчаются стянутыми арками, которыхъ внѣшняя сторона (l'extrados), выдавшись изъ стѣны, образуетъ карнизъ, или вѣнчаніе фасада. Украшеніе боковаго фасада обусловливается внутреннею формой, притворъ высказывается четвероугольникомъ, а наружные своды, большой средней аркой. Освѣщеніе слабое, весьма малыми окнами. Внутреннее украшеніе уже не представляетъ мозаикъ; остатки фресковъ не свидѣтельствуетъ о хорошемъ исполнeніи. Считаемъ излишнимъ распространяться о имени святаго, которому Тексье приписываетъ посвященіе этой церкви.

Тексье заключаетъ обозрѣніе Солунскихъ памятниковъ описаніемъ церкви Св. Иліи. Построеніе ея относится къ тому же времени, къ царствованію Василія II и къ 1012 году; и потому характеръ постройки тотъ же, только условія плана другія; онъ изображаетъ крестъ, котораго три верхнія вѣтви выступаютъ полукружіями, а одна удлинняется четвероугольнымъ притворомъ, съ колоннами іоническаго ордена. Поддерживающія сводъ огромныя арки покоются на выступахъ, или пилястрахъ; только къ притвору обращенная арка на колоннахъ. Надъ притворомъ хоры занимаютъ только половину всего его пространства; они сообщаются съ нефомъ тремя арками, поддерживаемыми колоннами іоническаго ордена. Среди церкви возвышается большой и приподнятый куполъ, освѣщенный двѣнадцатью узкими и высокими окнами; изнутри онъ поддерживается 12-ю заложенными колоннами, арки между ними кверху нѣсколько съуживаются, что даетъ ему пирамидальную форму Церковь эта замѣчательна отсутствіемъ боковыхъ алтарныхъ выступовъ и вообще признаковъ престола. Построена изъ кирпича, выложеннаго мѣстами на подобіе зигзагъ, фасадъ главный состоитъ изъ трехъ арокъ; со стороны выступовъ, онъ одинаковый, съ тремя окнами.

Путемъ изслѣдованія различныхъ древнихъ церквей, Тексье приходитъ къ заключенію, что всѣ церкви, посвященныя Пророку Иліи, обыкновенно строились на возвышенной мѣстности и были круглыя. Онъ видитъ въ этомъ сближеніе древнехристіанскихъ понятій съ языческими. Имя святаго, созвучное греческому названію солнца, потомъ, исполненная стихійныхъ указаній жизнь святаго, по его мнѣнію, внушили воспоминаніе о Вестѣ и Нептунѣ. Онъ полагаетъ даже, что подобныя церкви не имѣли алтарной преграды и отдѣленія для женщинъ. Особенно трудно согласиться съ первымъ, и если автору не удалось видѣть ихъ среди разрушенныхъ и передѣланныхъ церквей малой Азіи; то едва ли изъ этого можно сдѣлать общій выводъ о всѣхъ. Брусская церковь Св. Иліи вѣнчается большимъ цилиндрическимъ куполомъ, поддерживаемымъ четырьмя колоннами, какъ говоритъ Тексье, не подтверждая, впрочемъ, рисункомъ, гдѣ онъ изображенъ стоящимъ на круглой стѣнѣ, съ которой давленіе купола переходитъ на колонны, поддерживащія его на аркахъ. Внутри церкви въ стѣнѣ сдѣланы полукруглыя углубленія, въ равномъ разстояніи; одно изъ нихъ, вверху съ двумя (а по тексту съ тремя) окнами, раздѣленными посредствомъ колонокъ, назначено было, какъ видно, для алтаря, противоположное ему другое, служитъ входомъ изъ четвероугольнаго притвора. Между экседрами по двѣ рядомъ колонки, которыя и поддерживаютъ на аркахъ куполъ. Широкія окна купола заставлены мраморными плитами съ круглыми отверстіями; между ними 12 колоннъ, капители ихъ въ видѣ усѣченной пирамиды. Стѣны церкви выстланы мраморомъ. Построеніе относятъ къ половинѣ XIII столѣтія; но она очевидно строена съ античнаго образца, подобнаго храму Портумна въ Остіи, служившаго образцомъ и для Георгіевской церкви въ Солунѣ. Въ ней помѣщена гробница перваго Султана Османа.

Наконецъ послѣдній періодъ византійской архитектуры, который мы называемъ *возвращеніемъ* искусства къ формамъ латинскимъ, характеризуется въ планѣ, его удлинненіемъ, въ фасадѣ, примѣненіемъ фронтона, вопреки отсутствія дерева въ постройкѣ, кромѣ того, появленіемъ арки готической, чуждой чистому византійскому стилю.

Все это можно видѣть въ приведенныхъ г-мъ Тексье Трапезунтскихъ церквахъ временъ Алексѣя III Комнена, XIV вѣка. Въ главныхъ чертахъ, расположенія церкви не измѣнились, куполъ царитъ надъ зданіемъ, удержались даже притворы и хоры, но корабль церкви значительно удлиненъ; подходитъ къ формѣ латинскаго нефа, къ формѣ базиликъ, при томъ въ ней нѣтъ того великолѣпія, которое сообщали базиликамъ превосходнаго

мрамора колонны, нѣтъ и мозаикъ такихъ роскошныхъ. Ихъ смѣняютъ фрески.

Такова здѣсь церковь *Богородицы* златоглавая. Внутри она похожа на трехъ-нефную базилику, со сводами, но вовсе безъ колоннъ, среди которой куполъ возвышается на 12-ти-оконномъ барабанѣ, его поддерживаютъ 4 пилястра съ парусами. Церковь оканчивается тремя алтарными выступами, изъ которыхъ средній, вдвое больше боковыхъ, представляетъ снаружи многоугольникъ, боковые полукруглые Хоры идутъ только надъ поперечною галлереею церкви или притворомъ. Иконостасъ помѣщался между большими пилястрами украшенными мозаикою и фресками. Въ фасадѣ пятиарочный портикъ ведущій во внутренній притворъ и въ верхній ярусъ, освѣщаемый пятью окнами. Еще знаменитый Риттеръ во время путешествія по Азіи видѣлъ въ этой церкви за престоломъ, въ абсидѣ мозаику, изображающую Благовѣщеніе. Теперь все забѣлено и заштукатурено Турками. Не считаемъ нужнымъ входить въ объясненіе страннаго предположенія Тексье, производящаго названіе церкви (παναγία χρυσοκέφαλος) отъ золотой ризы на иконѣ Богородицы.

Почти тотъ же планъ представляетъ Св. Софія въ Трапезунтѣ, только вмѣсто ряда пилястровъ, куполъ покоится на четырехъ колоннахъ бѣлаго мрамора съ кубическими капителями. Внѣшній притворъ, — портикъ съ тремя аркадами повторяется съ трехъ сторонъ зданія. Абсида украшена фресками, покрытыми теперь тонкимъ слоемъ штукатурки. Въ оконномъ простѣнкѣ изъ числа Апостоловъ Тексье удалось срисовать Св. Іакова и Филиппа. Надъ дверью изображенъ храмоздатель, императоръ Алексѣй III, окруженный придворными. Чрезмѣрное возвышеніе арки надъ пятами въ парусахъ свидѣтельствуетъ о готическихъ пріемахъ. Мозаическій превосходный полъ сохранялся еще въ 1837 и состоялъ изъ яшмы, порфира и дорогихъ азіатскихъ мраморовъ. Здѣсь, между прочимъ, въ большомъ медальонѣ изображены нападающія одни на другихъ птицы и звѣри.

Замѣчательны въ этомъ зданіи боковые портики, какъ свидѣтели чуждыхъ вліяній на позднее византійское искусство. Средняя арка надъ дверью уже стрѣльчатая, готическая; боковыя остались полукруглыми, двѣ колонны, сложнаго ордена, поддерживаютъ архивольты, состоящіе изъ множества обломовъ, боковые подпятники ихъ обличаютъ арабское вліяніе, состоя изъ мелькихъ многоугольныхъ нишъ. Наконецъ надъ всѣми тремя возвышается тимпанъ съ римскою аркою, посреди ея розета, между двумя щитами. По сторонамъ стрѣльчатой, надъ входомъ, арки высѣченъ барельефъ съ изображеньями изъ Ветхаго завѣта, направо сонъ Адама въ раю и искушеніе Еввы, налѣво изгнаніе изъ рая, надъ ними греческія надписи: пощади грѣхи мои, Господи, помилуй меня. По угламъ символы евангелистовъ. Четвероугольная башня съ шатровою крышею служила колокольней, и по словамъ Фальмерайера была внутри украшена въ XV вѣкѣ священными изображеніями.

Трапезунтская церковь Панагія Теотока, или Божіей Матери, въ монастырѣ, высѣченномъ въ скалѣ, сохранила также фрески, и между ними на стѣнѣ паперти шесть фигуръ съ надписями, Деисусъ и императоръ Алексѣй III, между его матерью Ириной и супругой Ѳеодорой. Они представлены въ изданіи Тексье реставрированными.

Мы разсмотрѣли всѣ изданныя г-мъ Тексье византійскія церкви, въ систематическомъ порядкѣ, по отношенію ихъ къ главнымъ періодамъ образованія строительныхъ формъ, и нашли, что эти, большею частію съ опредѣленною лѣтописью памятники, служатъ подтвержденіемъ историческому очерку византійской архитектуры, предложенному Ленуаромъ. Собственно въ изданіи этихъ памятниковъ, мы видимъ главную заслугу Тексье, точно такъ, какъ въ сочиненіи Гюбша она состоитъ, по нашему мнѣнію, преимущественно въ сравнительномъ сопоставленіи, почти всѣхъ сохранившихся, или упоминаемыхъ историками памятниковъ древнехристіанскаго зодчества. Оба эти капитальныя сочиненія не составляютъ сами по себѣ еще исторіи искусства, но они должны послужить ей, въ скоромъ времени, основнымъ матеріаломъ.

Г. Филимоновъ.

ХРИСТІАНСКІЯ ДРЕВНОСТИ И АРХЕОЛОГІЯ.

Ежемѣсячный журналъ, издаваемый В. Прохоровымъ. Два тома, по 12 книгъ въ каждомъ. С. Петербургъ. 1862—1865 г.

Мы надѣемся оказать услугу читателямъ нашего Сборника, подробно познакомивши ихъ съ содержаніемъ этого замѣчательнаго журнала, который по множеству отлично сдѣланныхъ рисунковъ принадлежитъ къ самымъ лучшимъ въ этомъ родѣ изданіямъ, какія только выходили гдѣ-либо въ Европѣ, но который, по необъяснимой случайности, далеко не пользуется въ нашей публикѣ тою извѣстностью, какой онъ заслуживаетъ Издатель, больше художникъ, нежели ученый изслѣдователь, не щадилъ ни трудовъ, ни средствъ, чтобъ печатаемые имъ снимки съ памятниковъ христіанскаго искусства отличались точною передачею оригиналовъ, замѣчательною тщатель-

ностью и изяществомъ. Свою художественную задачу опредѣляетъ издатель въ слѣдующихъ словахъ, по поводу изданія миніатюръ греческой рукописи Григорія Назіанзина, IX вѣка, хранящейся въ Парижской Публичной Библіотекѣ: „Хотя немногіе изъ этихъ рисунковъ и были изданы нѣкоторыми археологами, но они такъ неудовлетворительно скопированы, что не даютъ вѣрнаго понятія о самомъ оригиналѣ. Тѣмъ менѣе можно положиться на эти снимки при разборѣ археологическомъ. Такъ какъ археологи, разбиравшіе рукописи по характеру почерка, не художники-археологи, то они и не обращали должнаго вниманія на тѣ художественно-археологическіе признаки, которые вѣрнѣе и положительнѣе, во многихъ случаяхъ, могутъ опредѣлить время рукописи, чѣмъ самый почеркъ ея. Въ рисункѣ каждая складочка, каждый камешекъ въ вѣнцѣ или головномъ уборѣ, узоры на одеждѣ, вершкомъ ниже или выше, шире или уже, даже то обстоятельство, какъ надѣты поясъ или обувь на каждой фигурѣ и т. п. — все это ясно говоритъ о времени и даже мѣстѣ, къ которымъ относится рукопись или художественное произведеніе“. (1862 г. № 3).

Это признаніе художника вполнѣ оправдывается высокимъ достоинствомъ рисунковъ. Разнообразіе и важность оригиналовъ, съ которыхъ они сняты, ничего лучшаго не оставляютъ желать. Тутъ найдете и древнехристіанскіе храмы въ ихъ скульптурномъ и мозаическомъ убранствѣ, и Византійскія миніатюры, мозаики и фрески, разную церковную утварь и одежду священнослужителей, и неистощимое богатство художественныхъ произведеній Аѳонской Горы, этого разсадника церковнаго искусства для древней Руси, и наконецъ собственно русскіе памятники церковнаго благолѣпія, и древніе и позднѣйшіе, въ архитектурѣ, въ фрескахъ, миніатюрахъ, иконахъ на деревѣ, камнѣ и металлѣ и т. п. Тутъ найдете цѣлые куполы, украшенные мозаикою или фресками, цѣлые ряды иконостаса, цѣлые мѣсяцы иконописныхъ святцевъ съ изображеньями праздниковъ и святыхъ. И все это снято съ замѣчательною вѣрностью и точностью, и съ изяществомъ артистическаго вкуса. Самая плата за 12 книжекъ, едва ли не съ сотнею рисунковъ - 12 рублей,—относительно не дорога и доступна для каждаго, кто выписываетъ жуналы и газеты.

Изъ перечня рисунковъ, который мы предложимъ ниже, читатели могутъ увидѣть, что изданіе г. Прохорова соединяетъ въ себѣ изящество кабинетнаго украшенія съ достоинствомъ настольной книги для всякаго русскаго человѣка, который, сознавая свое національное достоинство, дорожитъ имъ. Тѣмъ необходимѣе это изданіе для семинарій, гимназій и другихъ учебныхъ заведеній обоего пола, потому что въ прекрасныхъ снимкахъ оно знакомитъ съ важнѣйшими произведеньями церковнаго искусства, обще-христіанскаго, византійскаго и русскаго. Наконецъ оно должно бы быть непремѣнною принадлежностью каждаго русскаго художника, посвящающаго свой талантъ церковному украшенію, или, по крайней мѣрѣ, не отказывающагося отъ заказовъ по церковному искусству.

Кромѣ этого общаго національнаго значенія, журналъ г. Прохорова имѣетъ частный интересъ, для исторіи Академіи Художествъ въ Россіи; потому что большая часть рисунковъ въ этомъ журналѣ сняты съ оригиналовъ или копій, вошедшихъ въ составъ Древне-христіанскаго Музея, основаннаго при этомъ художественномъ учрежденіи Вице-Президентомъ его, Княземъ Г. Г. Гагаринымъ. Такимъ образомъ, изъ рисунковъ г. Прохорова можно составить себѣ нѣкоторое понятіе о тѣхъ пособіяхъ, какими можетъ располагать Академія Художествъ для образованія художниковъ въ томъ церковномъ направленіи, которое особенно важно для успѣховъ цивилизаціи въ нашемъ отечествѣ.

Будучи занятъ преимущественно художественною частію своего изданія, г. Прохоровъ не имѣлъ притязанія въ своихъ объяснительныхъ статьяхъ на ученыя изслѣдованья. Онъ предлагаетъ только краткія объясненія издаваемыхъ имъ прекрасныхъ рисунковъ. Больше этого нельзя было и требовать отъ него, за недостаткомъ ученыхъ сотрудниковъ въ его журналѣ; потому что, сколько можно судить по означенію статей именемъ автора, г. Прохоровъ имѣлъ у себя только одного сотрудника, именно Академика и Профессора Срезневскаго, который помѣстилъ въ этомъ журналѣ нѣсколько замѣчательныхъ изслѣдованій о разныхъ памятникахъ христіанскаго искусства, а также о древне-русской и вообще славянской письменности.

Чтобъ дать понятіе читателямъ вообще о богатствѣ и разнообразіи рисунковъ въ изданіи г. Прохорова, а спеціалистамъ сообщить перечень для справокъ, мы предлагаемъ здѣсь въ систематическомъ порядкѣ обозрѣніе всѣхъ этихъ рисунковъ, раздѣливши ихъ на три разряда: 1) на древне-христіанскій вообще и въ особенности византійскій, 2) на Аѳонскій, какъ ближайшій византійскій источникъ искусства русскаго, и 3) на собственно русскій съ присовокупленіемъ греческихъ произведеній, дѣланныхъ въ нашемъ отечествѣ.

И такъ, вопервыхъ, отдѣлъ древне-христіанскій и вообще византійскій.

Г. Прохоровъ, по причинамъ, очень понятнымъ для всякаго знакомаго съ исторіею искусства, не касается произведеній самыхъ первыхъ вѣковъ христіанства въ живописи и скульптурѣ временъ мученичества. Памятники эти предлагаютъ слишкомъ мало точекъ соприкосновенія съ искусствомъ русскимъ, и, по остаткамъ язычества, слишкомъ явственнымъ, а также и по свободѣ фантазіи, противорѣча во многомъ правиламъ византійскаго пуризма, скорѣе служатъ основаніемъ того полу-языческаго и излишне свободнаго развитія церковнаго искусства, какое въ послѣдствіи оказалось на Западѣ. Г. Прохоровъ начинаетъ съ того времени, когда въ слѣдствіе раздѣленія Римской Имперіи на Восточную и Западную, полагаются первыя основанія искусству византійскому.

Вотъ самые рисунки въ хронологическомъ порядкѣ:

— 394 г. серебряный дискъ Ѳеодосія Великаго, съ изображеньями этого императора, и по сторонамъ его — Аркадія и Гонорія.

— 428 г. императоръ Валентиніанъ II, съ диптиха слоновой кости. V-го же вѣка диптихъ, въ Мюнхенѣ, съ изображеньемъ воскресенія Христова и вознесенія.

— VI в. священнослужители и святители съ мозаикъ: Космы и Даміана въ Римѣ, Св. Виталія и Св. Аполлинарія въ Равеннѣ. Изъ Софійскаго собора въ Цареградѣ: Спаситель на престолѣ, съ Богородицею и архангеломъ въ медальёнахъ, и съ преклоняющимся Юстиніаномъ. Сошествіе Св. Духа въ куполѣ. Григорій Богословъ, Діонисій и друг. — Миніатюры Сирійскаго Евангелія, въ Лаврентіанской библ., во Флоренціи: Вознесеніе и Сошествіе Св. Духа.

— IX в. Миніатюры: изъ Григорія Богослова, въ Парижской Публичной Библ.: Видѣніе Іезекіеля на полѣ, усѣянномъ костями; Святители. Изъ Евангелія Гаенатскаго Монастыря близь Кутаиса (Нынѣ въ С. Петерб. Публ. библ.?): Вознесеніе и Сошествіе Св. Духа.

— X в. Миніатюры: изъ Парижской Псалтыри: Пророкъ Наѳанъ обличаетъ Давида; при этомъ олицетвореніе Раскаянія въ видѣ женщины. Изъ Менологія Императора Василія Македонянина: святые и праздники (мѣсяцъ сентябрь), по изданію 1727 г.; при этомъ ученая статья г. Срезневскаго (т. I, № 2).

— XI в. Два диптиха: одинъ съ изображеніемъ Сошествія Св. Духа, другой императора Романа IV и Евдокіи, увѣнчиваемыхъ самимъ Спасителемъ. Складни изъ слоновой кости, въ Парижскомъ музеѣ, съ изображеніемъ Распятія, равноапостольныхъ Константина и Елены и другихъ святыхъ (можетъ быть, позднѣе). Изображенія Вознесенія и Сошествія Св. Духа на вратахъ базилики Св. Павла внѣ городскихъ стѣнъ Рима. Византійскій Ковчежецъ, въ Ризницѣ Успенскаго Собора въ Москвѣ, съ интересною статьею г. Срезневскаго (т. 1, № 8). Миніатюра изъ Парижской рукописи Іоанна Златоуста: Никифоръ Вотоніатъ и супруга его Марія.

— XII в. Миніатюры: разные святые и священнослужители изъ рукописей Евѳиміа Зигабена, изъ Синодальной и Ватиканской. Изъ рукописи Іакова Монаха, въ Парижской Публ. Библ. разные святители и Вознесеніе Господне. Греческая икона въ Ватиканскомъ музеѣ, съ изображеніемъ погребенія Ефрема Сирина. — Императорская Далматика, въ Ризницѣ Св. Петра въ Римѣ (можетъ быть и XIII в.); при этомъ приложенъ переводъ сочиненія: Ueber die Kaiser-Dalmatika in der St. Peters-Kirche zu Rom von Sulpiz Boisserée (т. 2, № 3).

Къ этому должно присовокупить, безъ точнаго опредѣленія времени, любопытнѣйшій диптихъ изъ слоновой кости, съ изображеніемъ Вознесенія, въ собраніи Князя Салтыкова.

Изъ архитектурныхъ памятниковъ: верхняя часть западнаго фасада развалинъ церкви, предполагаемой Іоанна Крестителя, въ Аѳинахъ.—Рельефъ съ изображеньемъ Вознесенія на южномъ фасадѣ Собора Никорцминда въ Бахардѣ, на Кавказѣ

Мы опускаемъ здѣсь нѣсколько любопытныхъ снимковъ съ памятниковъ Западнаго искусства, прилагаемыхъ издателемъ для сравненія съ византійскими и русскими.

Переходя къ произведеньямъ церковнаго искусства на Аѳонской Горѣ, мы должны сначала сдѣлать общее замѣчаніе о важности ихъ для изученія русскаго искусства и о пособіяхъ для знакомства съ ними.

Какъ ни значительно было вліяніе Византійскаго искусства на наше отечество въ первыя два столѣтія по принятіи имъ христіанской вѣры, то есть, въ XI и XII столѣтіяхъ, это искусство не могло бы ни укорениться въ тѣхъ немногихъ мѣстностяхъ, куда оно было принесено, ни распространиться по глухимъ украинамъ древней Руси, по мѣрѣ того, какъ строились новые города; если бы потомъ Византійское вліяніе не возобновлялось время отъ времени и не поддерживалось сношеньями русской церкви съ греческимъ духовенствомъ, и преимущественно съ монастырями Аѳонской Горы. Такимъ образомъ, въ исторіи русскаго церковнаго искусства надобно различать двоякое греческое вліяніе: древнѣйшее, когда пріѣз-

жіе Греки строили въ старыхъ русскихъ городахъ церкви и украшали ихъ мусіею (мозаикою) и стѣннымъ письмомъ (al fresco), и позднѣйшее, когда Москва, ставшая во главѣ всѣхъ удѣловъ и областей древней Руси, вмѣстѣ съ тѣмъ объявила себя хранительницею православія и представительницею интересовъ Восточной церкви. Собственно къ этому періоду относятся сношенія русскихъ царей и духовенства съ Аѳонскими монастырями, которые въ лицѣ Максима Грека представляются для русскихъ людей источникомъ православныхъ преданій и проводникомъ Европейскаго просвѣщенія. Вліяніе было обоюдное: русскіе сами заимствовались отъ Аѳонскихъ выходцевъ идеями, книгами и иконами, а вмѣстѣ съ тѣмъ снабжали монастыри Аѳонской Горы богатою церковною утварью и другими вкладами. Доказательствомъ послѣдняго можетъ служить изданная г. Прохоровымъ въ превосходно сдѣланномъ красками снимкѣ *катапетасма* (завѣса) принесенная въ даръ Царемъ Иваномъ Грознымъ, въ 1556 г., Хиландарскому монастырю на Аѳонѣ, въ церковь Введенія во храмъ Пресвятой Богородицы. На завѣсѣ изображенъ въ натуральную величину и во весь ростъ, Спаситель въ саккосѣ и митрѣ, благословляющій обѣими руками стоящихъ по сторонамъ Богородицу и Предтечу. Надъ Спасителемъ славянская надпись: *Ты ерѣй вѣки по чину Мельхиседекову*. Богородица изображена въ царскомъ одѣяніи, на основаніи текста: „Предста царица одесную тебѣ въ ризахъ позлащенныхъ“. По сторонамъ Спасителя парятъ два ангела, одинъ съ осмиконечнымъ крестомъ въ рукахъ, другой — съ копіемъ и тростію. Вокругъ завѣсы, съ трехъ сторонъ — съ верхней и по бокамъ, изображены Богородица (Знаменіе) и разные святые. Внизу надпись, свидѣтельствующая о вкладѣ Царя Ивана Васильевича въ Хиландарскій монастырь.

Кромѣ этой завѣсы, искусно вышитой, и нѣкогда украшенной жемчугомъ и драгоцѣнными камнями, грамоты Хиландарскаго монастыря упоминаютъ о другихъ приношеніяхъ церковною утварью, одеждами, иконами въ богатыхъ окладахъ, которыми Царь Иванъ Грозный надѣлилъ этотъ Аѳонскій монастырь (т. 1, № 6).

Судя по тому, что монастыри Аѳонской Горы въ XVI столѣтіи украшались русскими издѣльями, надобно полагать, вопервыхъ, что русское церковное искусство въ это время достигло нѣкоторой степени совершенства, и, вовторыхъ, что изящный вкусъ греческаго стиля въ монастыряхъ Аѳонскихъ настолько уже палъ, что могъ примиряться съ издѣліями русскими, хотя, очевидно, далеко не столько изящными, какъ современныя имъ произведенья церковнаго искусства на Аѳонѣ.

Впрочемъ, вообще надобно сказать, что вопросъ объ искусствѣ Аѳонской Горы не только не рѣшенъ, какъ должно, но даже очень недавно былъ у насъ поднятъ, благодаря множеству копій въ калькахъ, фотографіхъ и раскрашенныхъ снимкахъ, привезенныхъ г. Севастьяновымъ съ Аѳона, и составляющихъ лучшее украшеніе Христіанскаго Музея при Академіи Художествъ въ Петербургѣ и Публичнаго Музея въ Москвѣ.

Нѣкоторыя свѣдѣнія объ экспедиціи г. Севастьянова на Аѳонъ г. Прохоровъ сообщаетъ въ своемъ журналѣ (т. 1, № 11). Мы приводимъ здѣсь эти слова, интересныя между прочимъ и потому, что г. Прохорову, при извѣщеніи о великой заслугѣ, оказанной г. Севастьяновымъ изученію православнаго искусства, пришлось вмѣстѣ и защищать его отъ какихъ-то упрековъ, впрочемъ очень возможныхъ въ публикѣ, еще мало приготовленной къ оцѣнкѣ такого новаго дѣла, какъ учено-художественная экспедиція на Аѳонъ. „Путешествіе г. Севастьянова на Аѳонъ — говоритъ г. Прохоровъ — было при самой благопріятной обстановкѣ: правительство, посылая его на Аѳонъ для изслѣдованья и разысканія древностей, дало ему на это большія средства (15,000 р. с.). Съ нимъ работали архитекторы, художники и фотографы. Не стану разбирать здѣсь, какъ воспользовался г. Севастьяновъ тѣми богатствами древностей, которыя находятся на Аѳонѣ. Нѣкоторые говорятъ, что г. Севастьяновъ безъ разбора знатока пользовался Аѳонскими древностями: собиралъ все, что попадалось ему подъ руку. Если это отчасти и справедливо, то гдѣ же взять у насъ по этой части знатоковъ — специалистовъ? Много ли у насъ ихъ? Мы все-таки должны быть благодарны г. Севастьянову за то, что онъ довольно привезъ намъ съ Аѳона разныхъ матеріаловъ; нѣкоторые изъ нихъ могутъ быть полезны при систематической разработкѣ исторіи христіанскаго искусства на Востокѣ“. При этомъ г. Прохоровъ помѣстилъ одно примѣчаніе, изъ котораго видно, что экспедиція г. Севастьянова не была лишена и содѣйствія ученыхъ специалистовъ: „Къ числу такихъ матеріаловъ, кромѣ снимковъ съ фресокъ, иконъ и архитектуры, находятся много фотографическихъ снимковъ съ миніатюръ древнихъ рукописей. Въ этомъ случаѣ г. Севастьянову весьма полезны были совѣты и указанія архимандрита Порфирія Успенскаго, извѣстнаго нашего ученаго путешественника, изучившаго и описавшаго Христіанскій Востокъ. Арх. Порфирій въ это время жилъ также на Аѳонѣ для изслѣдованія христіанскихъ памят-

никовъ, и преимущественно греческихъ рукописей".

Если бы изъ этихъ словъ надобно было извлекать и упреки г. Севастьянову, и его оправданіе, то явное противорѣчіе, здѣсь заключающееся, говорило бы безспорно въ пользу этого во всѣхъ отношеніяхъ достойнаго собирателя православныхъ древностей. Правительство нашло полезнымъ отправить экспедицію на Аѳонъ. Знатоковъ и спеціалистовъ у насъ немного. Оно остановилось на г. Севастьяновѣ. Севастьяновъ не ограничился своею опытностью, и пользовался совѣтами одного изъ лучшихъ знатоковъ этого дѣла, Архимандрита Порфирія, который въ то время былъ тоже на Аѳонѣ, и потому не допустилъ бы, — если бы это было нужно,—чтобъ г. Севастьяновъ снималъ копіи безъ разбору, съ чего ни попало. Привезенныя съ Аѳона копіи составляютъ лучшее украшеніе Христіанскаго Музея въ Академіи Художествъ, давая ему опредѣлительный характеръ православнаго, восточнаго, національнаго русскаго собранія, отличающій его отъ другихъ христіанскихъ музеевъ въ Европѣ.

Г. Севастьяновъ имѣлъ при себѣ архитекторовъ, художниковъ, фотографовъ, которыхъ работа должна была стоить большихъ денегъ, странствовалъ по землямъ, гдѣ надобно было подвергаться всякимъ лишеніямъ, платя дорого за всевозможные недостатки въ удобствахъ, наконецъ за спѣшною работою долженъ былъ, вмѣстѣ съ своими сотрудниками терпѣть лѣтомъ жары южнаго климата, и особенно зимою проницающій всѣ члены холодъ въ церквахъ, ризницахъ и библіотекахъ, такой холодъ, о которомъ мы, сѣверные жители, привыкшіе зимою сидѣть въ топленныхъ комнатахъ, не имѣемъ ни малѣйшаго понятія. Это было не увеселительное путешествіе по Италіи, а экспедиція по сторонѣ полуварварской, сопровождаемая лишеньями, непріятностями и даже опасностями. Изъ немногихъ спеціалистовъ въ Россіи по церковному искусству надобно было, чтобъ жребій выпалъ такому изъ нихъ, который бы рѣшился отказаться отъ удобствъ своей кабинетной жизни и былъ бы способенъ къ перенесенію разныхъ случайностей восточной экспедиціи. Легко было бы найти такого человѣка во Франціи, Германіи или Англіи, гдѣ на каждую спеціальность найдутся многочисленные конкурренты, и гдѣ, сверхъ того по развитію въ публикѣ вкуса къ художественнымъ предметамъ, такія открытія, какія были сдѣланы г. Севастьяновымъ на Аѳонской Горѣ, оцѣнились бы по ихъ высокому достоинству.

И такъ, вовсе не понимая упрековъ, кѣмъ-то дѣлаемыхъ г. Севастьянову, мы вполнѣ сочувствуемъ тому, что̀ г. Прохоровъ говоритъ въ его пользу. Его предпріятіе, увѣнчанное такими блистательными результатами, больше, нежели ученое дѣло. Это патріотическій подвигъ, снимающій нареканіе съ новыхъ поколѣній, что они забыли столь дорогую для нашихъ предковъ Аѳонскую Гору, и заявляющій всему образованному міру, что Россія должнымъ уваженіемъ къ своимъ національнымъ преданьямъ, внесла свою долю въ общую исторію церковнаго искусства, въ тѣхъ открытіяхъ, сдѣланныхъ на Аѳонѣ г. Севастьяновымъ, которыя уже и теперь оцѣнены по достоинству многими изъ спеціалистовъ западной Европы

Г. Прохоровъ больше другихъ былъ обязанъ сказать сочувственное слово г. Севастьянову (что̀, какъ мы видѣли, онъ и сдѣлалъ); потому что рисунки съ копій, привезенныхъ этимъ изслѣдователемъ изъ Аѳонскихъ монастырей, даютъ журналу г. Прохорова капитальное достоинство оригинальнаго изданія.

Но обратимся къ перечню самыхъ рисунковъ.

По архитектурѣ и скульптурѣ: отличный раскрашенный рисунокъ внѣшняго вида собора Введенія во храмъ Пресвятой Богородицы XII в. въ Хиландарѣ. Часть фасада этого же собора съ мраморными орнаментами (изъ сплетеній, чудовищъ и символическихъ фигуръ). Со стѣны того же собора такъ называемый *Тетраморфъ* въ рельефѣ, то есть, сокращенное изображеніе символовъ четырехъ Евангелистовъ въ одной сложной фигурѣ.—Мраморный открытый иконостасъ въ придѣлѣ Св. Николая въ Ватопедѣ, очень важный для исторіи архитектуры относительно этой части православныхъ храмовъ. — Мраморные щиты, съ изображеніемъ крестовъ, символовъ и разныхъ орнаментовъ, въ Иверѣ.

Аѳонская иконопись, на доскахъ и особенно на стѣнахъ, о которой, какъ о какомъ-то недосягаемомъ идеалѣ, мечтали древніе Русскіе иконописцы и мечтаютъ доселѣ новѣйшіе иконописцы сельскіе, наконецъ обнаружилась въ своихъ лучшихъ образцахъ, благодаря копіямъ г. Севастьянова. Она дѣйствительно изящнѣе Русской иконописи, какъ по красотѣ и характерности лицъ, такъ и по большей естественности въ постановкѣ и движеніи всей фигуры. Вообще въ типахъ много благородства и душевнаго достоинства. Художникъ со вкусомъ и образованіемъ могъ бы многому здѣсь поучиться, и это изученіе внесло бы живительное обновленіе въ его работы по церковному искусству. Впрочемъ большая часть этихъ произведеній на Аѳонѣ не отличается древностью. „Правда, — говоритъ г. Прохоровъ — что хотя привезенные

г. Севастьяновымъ снимки большею частію съ фресокъ позднѣйшихъ, или недавно возобновленныхъ, но они не лишены интереса. На многихъ этихъ фрескахъ, хотя и возобновленныхъ, сохранился еще рисунокъ древній; но на нѣкоторыхъ видно и вліяніе искусства Западнаго; встрѣчаются и произведенія нѣкоторыхъ Славянскихъ, въ томъ числѣ и Русскихъ иконописцевъ, и даже позднѣйшихъ временъ, съ славянскими надписями". (Т. I. № 11) Дидронъ, въ своихъ примѣчаніяхъ къ Греческому иконописному подлиннику, очень часто ссылается на произведенія Аѳонской иконописи не только XVIII столѣтія, даже новѣйшія. Что же касается до иконописи древней, то все лучшее въ ней приписываютъ на Аѳонской горѣ какому-то знаменитому иконописцу *Панселину*. Полагаютъ, что не одинъ былъ художникъ этого имени. Одного относятъ къ XI столѣтію, другаго къ XVI-му.

Рисунки съ иконъ на дскахъ: Спасъ Вседержитель, въ Хиландарѣ, икона, по преданію, принесенная Св. Саввою Сербскимъ.— Съ иконостаса собора Успенія Богородицы въ Кареѣ: Господь Вседержитель, Богородица (одна, безъ Младенца), Предтеча, Апостолы Петръ и Павелъ и Архангелы Михаилъ и Гавріилъ. Всѣ фигуры по поясъ.— Богородица съ Превѣчнымъ Младенцемъ, котораго правую ручку она подноситъ себѣ къ устамъ, во имя Παραμυθία (утѣшеніе). — Великомученикъ Георгій, въ Зографѣ. — Ѳеодоръ Стратилатъ и Ѳеодоръ Тиронъ.

Изъ фресокъ, приписываемыхъ Панселину: въ Кареѣ: Апостолъ Филиппъ — юный типъ; Іисусъ Христосъ Младенецъ *почіетъ аки Левъ*, то есть, *Недреманное Око*, какъ слыветъ этотъ переводъ у нашихъ иконописцевъ: замѣчательная фигура и по красотѣ и по царственному величію, приданному нѣжнымъ чертамъ младенца. Въ соборѣ Благовѣщенія въ Лаврѣ Св. Аѳанасія: Великомученики Димитрій и Георгій.

Образцикъ фресокъ Критской школы, въ трапезѣ Лавры Св. Аѳанасія: Илія Пророкъ, сидящій, въ позѣ, принятой и въ Русской иконописи. По необыкновенной энергіи и поэтичности этотъ типъ напоминаетъ пророковъ Микель-Анджело въ Сикстинской Капеллѣ, и особенно пророка Іеремію.

Изъ славянскихъ: въ трапезѣ Хиландаря: юный Христосъ, въ видѣ Ангела, съ крыльями; съ надписью: *Великаго савѣта* (вм. совѣта) *Ангелъ*.

Другія фрески; Господь Вседержитель, въ соборѣ, въ Ватопедѣ.— Ангелъ хранитель. — Николай угодникъ, въ соборѣ Успенія, въ Кареѣ.— Преподобные Нилъ, Ѳеофанъ Исповѣдникъ, Максимъ Исповѣдникъ, Митрофанъ, первый патріархъ Константинопольскій; Св. Патапій, Препод. Максимъ Муринъ, Архидіаконъ Стефанъ, Евплъ, Кириллъ Александрійскій, Діонисій Ареопагитъ, Григорій Нисскій, Безсребреникъ Даміанъ, Великомученики Артемій и Прокопій.

Не менѣе интересны по своему разнообразію рисунки съ произведеній Русскаго искусства, а также и Греческаго, но дѣланныхъ въ Россіи. Г. Прохоровъ даетъ образцы архитектуры, живописи, лѣпной и литейной работы и проч., отъ XI в. и до XVII в., какъ на югѣ Россіи, такъ особенно на сѣверѣ, въ древней Новгородской области. Москвы онъ касается мало.

Но вотъ перечень самыхъ рисунковъ.

— Изъ Кіево-Софійскаго собора XI в. Стѣнныя украшенія. Тетраморфъ. Фрески: святители и священнослужители.

— Изъ Софійскаго собора въ Новѣгородѣ XI в. Рипида того же столѣтія. Каменный крестъ, вдѣланный въ западную стѣну собора, четвероконечный, съ изображеніями распятія, Благовѣщенія, Рождества Христова (безъ Іосифа), Сошествія Спасителя во адъ и Вознесенія.

— Особенное вниманіе было обращено г. Прохоровымъ на храмъ Св. Георгія, въ Рюриковой крѣпости, въ старой Ладогѣ, преимущественно на фрески въ немъ, относящіяся къ XII в. (т. 1, № 2, т. 2, № 12). Приложены рисунки: внѣшняго вида храма, купола въ разрѣзѣ, а изъ фресокъ: Вознесеніе Спасителя, съ Ангелами, Апостолами и Богородицею, а также разные святые. Первоначальный видъ церкви измѣнился позднѣйшими подновленіями и пристройками; пробиты новыя окна, а старыя заложены. Фрески, по мнѣнію г. Прохорова, дѣланы Греческими мастерами. Вознесеніе изображено на куполѣ, еще соотвѣтственно тѣмъ художественнымъ правиламъ древняго стиля, по которымъ живопись и мозаика подчинялись архитектурнымъ планамъ, составляя вмѣстѣ съ архитектурою нераздѣльное цѣлое. Спаситель представленъ въ самомъ верху купола, возсѣдающимъ на радугѣ, въ ореолѣ. Внизъ по всему куполу изображены восемь Ангеловъ: они стоятъ на воздухѣ, поддерживая обѣими руками ореолъ, окружающій Спасителя. Ниже Ангеловъ, тоже въ кругу купола — двѣнадцать Апостоловъ. Между ними по дереву. Въ этомъ же ряду, на восточной сторонѣ изображена Богородица съ поднятыми къ верху руками (какъ на Нерушимой стѣнѣ Кіево-Софійскаго собора), между двумя Ангелами. Въ такомъ же видѣ представлено Вознесеніе въ куполѣ опустѣлой церкви Спаса въ Нередицахъ, близь Новагорода, тоже XII в. Упоминая, что въ такомъ же порядкѣ изображается этотъ сюжетъ въ куполахъ

древнихъ Греческихъ храмовъ, г. Прохоровъ ссылается на Солунскій храмъ Св. Софіи (VI в.), гдѣ также вверху изображенъ мозаикою возносящійся Спаситель, а ниже — Апостолы между деревьями и Богородица, съ поднятыми руками, между двумя Ангелами.

Въ Храмѣ Св. Георгія въ Старо-Ладожской крѣпости, ниже Апостоловъ и Богородицы, входящихъ въ составъ Вознесенія, писаны въ третьемъ ряду, между окнами, двѣнадцать пророковъ, между которыми помѣщены Царь Давидъ и Соломонъ.

Всѣ изображенія на куполѣ представлены на голубомъ фонѣ, означающемъ небо.

Церковь эта не разъ была перепpавляема. Г. Прохоровъ полагаетъ, что первое заштукатуреніе древнихъ фресокъ и пробитіе новыхъ оконъ произошло при постановкѣ большаго иконостаса около XVI в. „Плачевна судьба этихъ несчастныхъ фресокъ — говоритъ этотъ издатель: сначала онѣ заживо погребены были подъ нѣсколькими слоями штукатурки, которые при Гавріилѣ Митрополитѣ Новгородскомъ (около 1780 г.) были отколочены. По отбитіи перваго слоя штукатурки, показался второй — расписанный красками; по отбитіи мѣстами второй штукатурки, показалась третья (весьма тонкая), на которой кромѣ фресокъ, какъ въ алтарѣ, такъ и въ другихъ мѣстахъ, оказались вырѣзанныя, или, лучше сказать, выцарапанныя надгробныя надписи безъ годовъ. По почерку и правописанію ихъ относятъ къ XII или XIII в. Эти надписи и многія изъ фресокъ существовали до 1849 года. Во время исправленія церкви въ этомъ году погибли самымъ варварскимъ образомъ — топорами и ломами отбили почти всѣ эти фрески и свалили эту драгоцѣнность какъ негодный мусоръ въ одну изъ полуразвалившихся башенъ крѣпости. Только случайно нѣкоторыя изъ нихъ уцѣлѣли, именно тѣ, которыя штукатуры не считали необходимымъ отбивать и заштукатурили ихъ. По счастію въ одномъ только куполѣ по случайнымъ обстоятельствамъ остались не тронутыми. Нѣкоторые изъ нихъ отъ сырости подернулись зеленою плесенью. Я ихъ очистилъ съ большимъ тщаніемъ и снялъ сначала на прозрачной бумагѣ и потомъ расписалъ ихъ красками совершенно въ такомъ видѣ, какъ онѣ въ настоящее время находятся“.

— XII же вѣка Св. Борисъ, съ миніатюры рукописи Іоанна Златоустаго, въ Синодальной библ. При этомъ и другихъ изображеніяхъ Бориса и Глѣба статья г. Срезневскаго, преимущественно объ ихъ одѣяніяхъ (т. 1, № 9).

— Св. Борисъ и Глѣбъ съ фресокъ Спаса въ Нередицахъ, хотя писанныхъ въ XII в., но изображенія этихъ князей подновлены въ XIV в.

— Тѣ же святые съ фресокъ храма Θеодора Стратилата въ Новгородѣ, около XIV в.

— Тоже, съ миніатюры изъ Сильвестрова сборника, XIV в., въ Синодальной библ.

— Вычурная заставка во весь листъ, съ разными орнаментами изъ ремней, перевивающихъ человѣческія фигуры и чудовищныхъ животныхъ, изъ Пролога XIV в., въ Публичн. библ. въ Петербургѣ.

— Артосная панагія (съ изображеніемъ Вознесенія) XIV—XV в., изъ Святодухова монастыря въ Вологдѣ.

—Миніатюры изъ Царственной книги, по рукописи Синод. библ., изображающія разныя событія изъ жизни Царя Василія Ивановича и Ивана Грознаго, любопытныя для исторіи костюма и быта.

— Максимъ Грекъ, съ иконописнаго рисунка, принадлежащаго издателю. Онъ сидитъ за книгою. Надъ нимъ убрусъ съ изображеніемъ Нерукотвореннаго Спаса. Этотъ типъ Максима Грека особенно замѣчателенъ по необычайной бородѣ, такой громадной и круглой, что если смотрѣть на изображеніе внизъ головою, то оно имѣетъ нѣкоторое сходство съ воздушнымъ шаромъ, въ которомъ борода займетъ мѣсто самаго шара, а голова—лодочки, къ нему привѣшенной. Замѣчательно, что личность, столько уважаемая старообрядцами, отличается крайнимъ развитіемъ этой, такъ сказать, священной для ихъ туалета принадлежности.

— Лицевой подлинникъ съ рукописи XVII в. (Сентябрь, Октябрь и часть Ноября). Г. Прохоровъ окажетъ большую услугу живописцамъ, когда успѣетъ издать весь подлинникъ, который можетъ послужить нѣкоторымъ руководствомъ для нихъ въ изображеніи святыхъ и праздниковъ, согласно съ преданіями православной церкви.

Въ заключеніе слѣдуетъ упомянуть о рисункахъ, снятыхъ съ оригиналовъ, входящихъ въ составъ Христіанскаго Музея при Академіи художествъ. Эти оригиналы не отличаются ни древностью, ни особеннымъ изяществомъ, но тѣмъ не менѣе заслуживаютъ вниманія всякаго образованнаго Русскаго человѣка, потому что свидѣтельствуютъ о томъ, что Академія художествъ имѣетъ наконецъ нѣкоторыя средства наглядно поддерживать въ своихъ питомцахъ обычаи и преданія родной старины. Это, вопервыхъ, рисунки съ миніатюръ изъ рукописной книги Бытія XVII в., интересныхъ для исторіи костюма. Вовторыхъ — нѣсколько снимковъ съ иконъ, принадлежащихъ этому музею, а именно: иконы XVI в., Борисъ и Глѣбъ, Сошествіе Св. Духа; XVII в. Θедоръ Ти-

ронъ, Строгановской школы, писалъ Никифоровъ. Позднѣйшія: икона Вознесенія, походный складной иконостасъ.

Журналъ г. Прохорова имѣетъ своею задачею не только знакомить съ отдѣльными памятниками церковнаго искусства, въ монографіяхъ, не имѣющихъ между собою прямой связи, но и предлагать общія обозрѣнія цѣлыхъ отдѣловъ по иконографіи и христіанскимъ древностямъ. Въ послѣднемъ отношеніи заслуживаютъ вниманія двѣ статьи объ изображеніи праздниковъ въ различныя времена года, по памятникамъ Византійскаго и Русскаго искусства, въ сравненіи съ западнымъ. Въ одной статьѣ разсмотрѣны изображенія Вознесенія Господня (т. 2 № 6), въ другой—Сошествія Св. Духа (т. 1, № 10). О тетраморфѣ, т. е. сложномъ изображеніи символовъ Евангелистовъ, по памятникамъ разныхъ временъ (т. 1, № 4). Изъ церковной утвари — о рипидахъ (т. 1, № 3); наконецъ матеріалы для исторіи священнослужительскихъ одѣяній, монографія, въ которой разсмотрѣна исторія происхожденія и видоизмѣненія фелони (т. 1. № 2 и слѣд.).

Желая способствовать историческому направленію церковной живописи, состоящему въ вѣрномъ воспроизведеніи костюма и обычаевъ того священнаго событія или лица, которыя должны быть изображены на иконѣ, г. Прохоровъ именно въ этомъ отношеніи старался заинтересовать художниковъ церковною археологіею. Дѣйствительно, это та болѣе или менѣе нейтральная среда, на которой живопись можетъ сходиться съ иконописью. Въ настоящее время, это самый лучшій способъ пріохотить живописцевъ къ занятіямъ церковнымъ искусствомъ. Пусть они сначала отыскиваютъ въ немъ костюмы для своихъ картинъ, а потомъ, можетъ быть, найдутъ что нибудь и болѣе существенное.

Намъ хотѣлось бы повтореніемъ нашихъ похвалъ журналу г. Прохорова заключить эту статью. Но мы воздержимся отъ нихъ на этотъ разъ, и даже опасаемся, не слишкомъ ли сочувственно отнеслись мы къ изданію, на которое въ нашей литературѣ была брошена тѣнь подозрѣнія въ потворствѣ какимъ-то раскольничьимъ тенденціямъ. Говорилось, будто бы г. Прохоровъ, чтобъ поддержать свой журналъ, не расходившійся въ публикѣ образованной и православной, вынужденъ былъ прибѣгнуть къ крайнему средству— распространить его между старообрядцами, льстя ихъ убѣжденіямъ въ рисункахъ съ такихъ церковныхъ памятниковъ, въ которыхъ они находили бы опору и подкрѣпленіе своему ученію. Признаемся откровенно, что, при всемъ нашемъ желаніи снять съ журнала г. Прохорова такое странное подозрѣніе, не столько вредное для личности издателя, сколько оскорбительное для ученаго изслѣдователя и художника, мы ни коимъ образомъ не умѣли постановить себя на невозможную для насъ точку зрѣнія темныхъ временъ Протопопа Аввакума, для того чтобъ, къ такимъ произведеніямъ, какъ мозаики Цареградской Софіи, Императорская далматика, или иконы Св. Князей Бориса и Глѣба, отнестись какъ нибудь иначе, нежели съ искреннимъ интересомъ ученаго. И не смотря на ясно высказанное обвиненіе, мы все-таки остаемся въ недоумѣніи, какая можетъ быть солидарность между разными доморощенными бреднями Русскихъ начетчиковъ XVII столѣтія, крайне близорукихъ во всемъ, что касается христіанскихъ древностей, и между всѣми этими классическими памятниками церковнаго искусства его лучшихъ временъ, составляющими общее достояніе всего просвѣщеннаго міра, которыми преимущественно украшается журналъ г. Прохорова.

Даже изъ уваженія къ просвѣщенной и православной публикѣ мы не можемъ допустить и тѣни этого недостойнаго подозрѣнія, которое скорѣе служило бы въ укоръ этой публикѣ, нежели въ обвиненіе издателю. Неужели такъ пуста она въ своемъ праздномъ равнодушіи, что не въ ней, а въ полуграмотныхъ раскольникахъ надобно было искать матеріальной поддержки для журнала, который имѣетъ своимъ содержаніемъ наглядное объясненіе лучшихъ памятниковъ церковнаго искусства?

Редакція.

ДЖ. БАТ. ДЕ-РОССИ И ЕГО ДѢЯТЕЛЬНОСТЬ ПО ХРИСТІАНСКОЙ АРХЕОЛОГІИ.

Его статья изъ Bulletino di Archeologia cristiana: о языческихъ статуяхъ въ Римѣ при христіанскихъ императорахъ.

Въ 1851 г. учреждена въ Римѣ „коммиссія священной археологіи". Ея вѣдѣнію поручены всѣ древне-христіанскіе памятники и преимущественно катакомбы. Съ тѣхъ поръ начались постоянныя раскопки подземныхъ кладбищъ, прекращаясь только на лѣтніе мѣсяцы, когда господствуютъ лихорадки въ Римской кампаньи. Отрываются памятники первыхъ вѣковъ христіанства, появляются на свѣтъ самыя раннія произведенія христіанскаго искусства, родившагося подъ стѣнами столицы древняго міра. Открытія дѣлаются почти

ежедневно и даютъ богатый матеріалъ для археологіи, исторіи искусства и церкви.

Къ числу самыхъ дѣятельныхъ и неутомимыхъ членовъ коммиссіи принадлежитъ г. де-Росси, болѣе двадцати лѣтъ занимающійся изслѣдованіями подземнаго Рима. Ему принадлежатъ многія важныя открытія, сдѣланныя въ этой области христіанскихъ древностей въ послѣднее время. Онъ строго слѣдуетъ топографическому методу, указанному „Колумбомъ" древне-христіанскихъ кладбищъ — Бозіо. — Древнѣйшія житія святыхъ, путевыя записки и перечни катакомбъ, составленные въ вѣка, непосредственно слѣдовавшія за торжествомъ христіанства, знакомятъ съ ихъ первобытной топографіей и служатъ лучшимъ средствомъ оріентироваться въ лабиринтѣ Римскаго некрополя.

Архитектура подземныхъ кладбищъ, входы въ нихъ, комнаты и безконечные корридоры съ разнообразными могилами, скульптура найденныхъ въ нихъ саркофаговъ, медалей и монетъ, живопись на стѣнахъ и на донушкахъ сосудовъ, и наконецъ надписи, вотъ главные предметы той науки, которая возникаетъ изъ священныхъ подземелій. Не мало ученыхъ изданій XVII, XVIII и первой половины XIX в. касаются этихъ предметовъ. Труды Бозіо, Северано, Аринги, Фабретти, Болдетти, Марангони, Боттари, Буонаротти, необходимо входятъ въ кругъ занятій всякаго, кто серьезно интересуется христіанскими древностями. Но обильный запасъ новыхъ открытій сдѣлалъ эти изданія далеко недостаточными.

Де-Росси предпринялъ колоссальный трудъ пополнить этотъ недостатокъ изданіемъ христіанскихъ надписей и ученымъ описаніемъ катакомбъ.

Въ рукахъ издателя — одинадцать тысячъ надписей. Въ 1857—1861 напечатанъ первый томъ; онъ содержитъ въ себѣ Римскія надписи до шестаго вѣка включительно съ точнымъ обозначеніемъ времени. Число ихъ доходитъ до трехъ тысячъ ста семидесяти четырехъ и почти на двѣ трети превосходитъ самыя богатыя собранія, извѣстныя до сихъ поръ.

Собраніе надписей—по выраженію г. Росси— есть „общій архивъ" (l'archivio generale) другаго его труда, который носитъ названіе „Христіанскаго подземнаго Рима" (Roma sotterranea cristiana). Первый томъ этого обширнаго изданія вышелъ въ 1864 г. Онъ заключаетъ въ себѣ исторію ученыхъ изслѣдованій и открытій въ области катакомбъ отъ времени возрожденія наукъ до нашихъ дней; далѣе общія свѣдѣнія о древнихъ христіанскихъ кладбищахъ вообще и о Римскихъ въ особенности, о древнихъ письменныхъ памятникахъ, объясняющихъ ихъ топографію; наконецъ изложеніемъ главныхъ эпохъ подземнаго Рима заключается введеніе. Слѣдуя топографическому методу, авторъ начинаетъ съ знаменитой Аппіевой дороги, съ самой древней крипты Луцины ката комбъ Каллиста. Къ археологическому изслѣдованію Джіованни Баттиста де-Росси присоединено геологическое и архитектоническое изслѣдованіе кладбищъ его брата, постояннаго помощника въ изысканіяхъ подземнаго Рима.

Между тѣмъ уже давно сказывалась потребность въ періодическомъ изданіи, которое знакомило бы любителей христіанской древности съ открытіями въ этой интересной области. Чтобъ удовлетворить и этой потребности, г. де-Росси предпринялъ въ 1863 г. ежемѣсячное изданіе „Bullettino di archeologia christiana". Въ журналъ этотъ входятъ вновь открываемыя надписи, служащія дополненіемъ изданнымъ въ первомъ томѣ, статьи по исторіи, архитектурѣ и живописи катакомбъ и вообще по части христіанскихъ древностей первыхъ вѣковъ и ранняго средневѣковаго искусства.

Считая это періодическое изданіе интереснымъ и для нашихъ читателей, мы постараемся впослѣдствіи дать о немъ подробный отчетъ. Теперь же помѣщаемъ изъ этого журнала въ переводѣ статью, подъ заглавіемъ: *О языческихъ статуяхъ въ Римѣ при христіанскихъ императорахъ* (за 1865 г. №1).

Феа въ III томѣ своего итальянскаго перевода Исторіи искусствъ Винкельмана (стр. 267 и слѣд.) прекрасно говоритъ о томъ, что̀ потерпѣли произведенія древняго искусства въ вѣчномъ городѣ отъ религіозной ревности христіанъ. Основываясь на точномъ свидѣтельствѣ историковъ и самыхъ памятниковъ, онъ показалъ, что въ шестомъ вѣкѣ Римляне, хотя были уже всѣ христіанской вѣры, любили художественныя украшенія своего великаго отечества, что они заботились о сохраненіи статуй и даже кумировъ, бывшихъ въ другія времена предметомъ суевѣрнаго поклоненія и что враждебныя отношенія къ идоламъ и ихъ храмамъ, о которыхъ упоминается въ лѣтописяхъ четвертаго и пятаго вѣка, были очень незначительны въ Римѣ. *) Я не стану повторять того, что превосходно говоритъ объ этомъ предметѣ Феа. Но такъ какъ въ выше упомянутомъ изслѣдованіи многое нужно прибавить, исправить или объяснить, то я сообщу нѣсколько ясныхъ и повозможности точныхъ свѣдѣній о состояніи языческихъ памятниковъ въ Римѣ при первыхъ христіанскихъ им-

*) См. тамъ же примѣч. Феа къ Винкельману 1 гл. т. II. стр. 416.

ператорахъ. Я постараюсь изложить факты въ порядкѣ времени, показать различные періоды и указать главные пункты; а главное—проникнуть въ духъ и причины этихъ историческихъ явленій, столь мало извѣстныхъ.

Касательно времени, предшествовавшаго 384 г., мы можемъ опереться на свидѣтельства Симмаха и Св. Амвросія въ ихъ знаменитомъ спорѣ за жертвенникъ Побѣды. Симмахъ сдѣлалъ донесеніе Валентиніану II въ пользу языческаго поклоненія; Св. Амвросій отвѣчалъ два раза. *) Мы имѣемъ свидѣтельства двухъ противниковъ, лицъ столь извѣстныхъ, современниковъ и очевидцевъ событія, столь важнаго и рѣшительнаго; изъ сопоставленія этихъ свидѣтельствъ естественно должна вытекать ясная и несомнѣнная истина. Симмахъ утверждаетъ, что Константъ, сынъ Константина, первый приказалъ вынести жертвенникъ и кумиръ Побѣды со двора общественнаго совѣта и сената: но *divi Constantis factum diu non stetit* (не долго исполнялось дѣло божественнаго Константа). Констанцій повторилъ декретъ брата, и тѣмъ не менѣе, прибывъ въ Римъ въ 357, *per omnes vias aeternae Urbis laetum secutus senatum, vidit placido ore delubra, legit inscripta fartigiis Deum nomina ... et cum alias religiones ipse sequeretur, has servavit imperio.* (Слѣдуя за радостнымъ сенатомъ по всѣмъ улицамъ вѣчнаго города, смотритъ милостивымъ окомъ на святилища, читаетъ имена боговъ, написанныя надъ ихъ дверями... и хотя самъ былъ послѣдователемъ другой религіи, не отнялъ у имперіи этой). За тѣмъ слѣдовали Юліанъ и Валентиніанъ, о которыхъ Симмахъ говоритъ, что первый (отступникъ) *coeremonias patrum coluit* (былъ ревнителемъ религіозныхъ обрядовъ отцовъ), а второй *non removit* (не уничтожилъ). Наконецъ Граціанъ возобновилъ декретъ Констанція, но только противъ одного жертвенника Побѣды въ сенатѣ; конфисковалъ въ Римѣ доходы языческихъ храмовъ и жрецовъ, однако не запретилъ жертвоприношеній, которыя могли быть совершаемы на счетъ частныхъ лицъ. Самъ Симмахъ не просилъ для Рима свободы или терпимости языческаго богослуженія, но доходовъ и преимуществъ для этого богослуженія, и чтобъ отъ имени общества приносились въ сенатѣ жертвы Побѣдѣ. Теперь выслушаемъ сторону противника. Св. Амвросій не отрицаетъ ни одного факта изъ приводимыхъ Симмахомъ; онъ не только всѣ ихъ подтверждаетъ, но и прибавляетъ въ ясныхъ выраженіяхъ, говоря впрочемъ только о Римѣ: *omnibus in templis arae..., sacra sua ethnici ubique concelebrant* (во всѣхъ храмахъ жертвенники...., язычники всюду отправляютъ свое богослуженіе). И онъ протестовалъ не противъ этой терпимости; но противъ несправедливыхъ домогательствъ Симмаха и сенаторовъ — язычниковъ, противъ ихъ желанія — приносить жертвы Побѣдѣ отъ имени сената, по большой части принявшаго христіанскую вѣру, и отъ имени и подъ покровительствомъ императора, сдѣлавшагося вѣрнымъ Христу, возстановить богослуженіе, которое государи и большая часть народа считали нечестивымъ и суевѣрнымъ. Пусть дѣлаютъ это сенаторы язычники на свой счетъ, если хотятъ. Замѣчательны тѣ слова, которыми Св. Амвросій точно утверждаетъ, что въ самомъ сенатѣ христіане превосходили числомъ язычниковъ: *cum curia majore jam christianorum numero sit referta.., Christiani in aram jurare cogentur?.... Pauci gentiles communi utuntur nomine.* (Когда курія наполнена по большой части христіанами..., христіанъ будутъ принуждать каяться надъ языческимъ жертвенникомъ?.... Немногіе язычники пользуются выгодами большинства) *) Изъ этого бѣглаго обзора фактовъ, приводимыхъ двумя борцами въ великой борьбѣ, мы выводимъ, что при Константинѣ языческіе памятники въ Римѣ не потерпѣли никакого вреда, достойнаго упоминанія, что Константъ издалъ какой-то законъ противъ идолослуженія; но онъ не долго исполнялся въ Римѣ; и что потомъ до 384 въ вѣчномъ городѣ оставались храмы, жертвенники и кумиры, сверхъ кумира Побѣды въ сенатской куріи. И однако этому ряду фактовъ, повидимому, явно противорѣчатъ многія свидѣтельства и многіе законы. Церковные историки и современникъ Евсевій расказываютъ о Константинѣ, что онъ началъ войну противъ языческихъ божествъ и ихъ кумировъ **); отъ Константа, Констанція и другихъ христіанскихъ императоровъ дошли до насъ законы противъ идолопоклонства; въ нихъ возобновляются законы Константина ***). Нѣкоторые новѣйшіе историки и ученые умалчиваютъ о лживости или—по крайней мѣрѣ—о наклонности къ преувеличиваніямъ церковныхъ писателей, тѣмъ

*) См. письма Симмаха кн. X, п. 61.; отвѣты Св. Амвросія не только въ его сочиненіяхъ (Epist. 17, 18); но также и въ нѣкоторыхъ изданіяхъ писемъ Симмаха. См. также письмо Св. Амвросія къ императору Евгенію (Epist. 57).

*) Г. Эрнстъ фонъ-Ласолхъ (*Der Untergang des Hellenismus*, München 1854. стр. 60) утверждаетъ, что трудно согласить эти слова Св. Амвросія съ исторіей, и не признаетъ ихъ истинными. Что касается до исторіи, то невозможно разрѣшить трудность въ примѣчаніи, но истинность этихъ словъ доказана подлиннымъ документомъ, протестомъ, т. е. надписью христіанскихъ сенаторовъ, который переданъ папой Дамазомъ Св. Амвросію.

**) Евсевія, *De laudib. Const.* гл. 8 для краткости не привожу другихъ мѣстъ Евсевія, ни другихъ писателей.

***) *Cod. Theod.* XVI, 10, 1—4.

не менѣе подвергають сомнѣнію истинность законовъ, внесенныхъ въ Ѳеодосіевъ кодексъ *). Но нѣтъ ничего легче, какъ развязать эти узлы: самъ Св. Амвросій указываетъ для этого средства и путь. Отвѣчая Симмаху, онъ замѣчаетъ, что *per totum fere orbem a pluribus retro principibus inhibitu interdictaque sunt, quae Romae.... a Gratiano verae fidei ratione sunt sublata* (почти во всемъ мірѣ не дозволено и запрещено было многими прежними государями то, что въ Римѣ уничтожено было ради истинной вѣры Граціаномъ); и что *ante plurimos annos templorum jura sunt toto orbe sublata* (за много лѣтъ прежде права храмовъ уничтожены во всемъ мірѣ). Этими словами онъ намекаетъ на вышесказанные законы, которые однако въ Римѣ не исполнялись; за соблюденіемъ ихъ въ метрополіи имперіи слѣдилъ отчасти только Граціанъ. Слѣдовательно до 384 г. статуи языческихъ божествъ въ Римѣ оставались не только невредимыми; но вообще онѣ были оставлены въ храмахъ и передъ своими жертвенниками. Правда, что законы Константа и — можетъ быть — Констанція имѣли на время нѣкоторое дѣйствіе, но эти государи запрещали жертвоприношеніе и въ тоже время предписывали сохраненіе храмовъ Рима, хотя-бы они находились и внѣ стѣнъ **). Христіанскіе императоры отличали суевѣрное богослуженіе идоламъ отъ заботы сохранить для украшенія городовъ общественные памятники и произведенія великихъ художниковъ, это — какъ мы увидимъ — было принципомъ ихъ законодательства, направленнаго на уничтоженіе идолопоклонства.

Постоянно повторялись требованія языческихъ сенаторовъ о возстановленіи жертвенника Побѣды и о возвращеніи доходовъ храмовъ, жрецовъ, весталокъ. Въ 391 Валентиніанъ былъ убитъ своимъ полководцемъ-язычникомъ Арбогастомъ; языческая партія Римскаго сената торжествовала и ожидала возвращенія временъ Юліана отступника. Тѣмъ не менѣе такова была сила христіанства, таково общественное отвращеніе отъ идолопоклонства, что ни Арбогастъ не осмѣлился дать императорскій пурпуръ язычнику, ни избранный имъ августъ, грамматикъ Евгеній, не осмѣлился тотчасъ уступить своимъ милостивцамъ то, въ чемъ постоянно отказывали имъ Граціанъ и Валентиніанъ. Въ началѣ онъ даже упорно отказывалъ; но, побѣжденный необходимостію умилостивить свою партію, избралъ середину: не возвратилъ языческому богослуженію богатыхъ доходовъ, конфискованныхъ Граціаномъ, а отдалъ ихъ самымъ знатнымъ сенаторамъ язычникамъ. Св. Амвросій протестовалъ противъ слабости Евгенія; язычники же, недовольные успѣхомъ, взволновались, водрузили въ императорскомъ войскѣ языческія знамена и до того забылись, что стали угрожать и съ увѣренностію предсказывать очень близкое паденіе христіанства *). Когда Евгеній съ Арбогастомъ и своими покровителями язычниками былъ побѣжденъ христіаннѣйшимъ Ѳеодосіемъ, естественно произошла насильственная реакція противъ побѣжденныхъ и ихъ партіи. Въ 1849 г. было найдено на форумѣ Траяна подножіе статуи Никомаха Флавіана, главы Евгеніевой стороны въ Римскомъ сенатѣ и фанатическаго врага христіанъ; длинный декретъ о возстановленіи этой статуи, высѣченный въ мраморѣ, даетъ намъ знать, что она была ниспровергнута, и вмѣстѣ съ тѣмъ въ немъ мы находимъ новое доказательство величайшей умѣренности августовъ-христіанъ въ ихъ тріумфѣ. Но чѣмъ умѣреннѣе были государи противъ личности возмутившихся, тѣмъ упорнѣе была ихъ ревность противъ корня возмущенія, противъ язычества. Тогда оно было окончательно воспрещено и уничтожено въ Римѣ. На это время и на этотъ политическій и религіозный тріумфъ христіанъ-августовъ, думаемъ мы, намекаетъ сцена, о которой была рѣчь въ другомъ мѣстѣ **); она дѣйствительно написана la fresco на штукатуркѣ, дурной составъ который похожъ на составъ штукотурки катакомбъ (arcasolia и cubicula) конца четвертаго вѣка. Было-бы слишкомъ долго при-

*) См. Labastil, *Mem. de l'Acad. des inscr* т. xv стр. 98 и слѣд:, Beugnot., *Histoire de la destruction du paganisme* т. 1 стр. 142.

**) См. *Cod. Theod.* XVII, 10, 3 и мою рѣчь въ Ann dell'ist. di corrisp. arch. 1858 стр. 54—79.

*) См. мое разсужд. о Никомахѣ Флавіанѣ Ann. dell'Ist. 1849 стр. 351 и слѣд.

**) Въ первой статьѣ 1 № Bull. di archeologia christiana за текущій годъ г. Росси разсказываетъ о катакомбахъ, открытыхъ имъ въ первые дни этого года на прежней (vecchia) via Salaria. Въ одной изъ комнатъ (cubiculo) этихъ катакомбъ онъ нашелъ грубые очерки al fresco. Эти очерки, похожіе на каррикатуры, не могли быть произведеніемъ художника, какъ бы низко ни пало искусство, ихъ могла провести рука дитяти или вообще человѣка, нисколько не знакомаго съ художественной техникой. Содержаніе по большей части общее фрескамъ катакомбъ: воскресеніе Лазаря; Іона, выбрасываемый въ море; Іона подъ тѣнью тыквы, разслабленный съ своимъ одромъ; Моисей, источающій воду; жертвоприношеніе Авраама; отроки въ печи. Но для одного изображенія не находимъ мы прототиповъ, въ древнехристіанскомъ искусствѣ. Статуя, на пьедесталѣ, держитъ въ правой рукѣ нѣчто, похожее на чашу, а лѣвоіі опирается на длинный скипетръ; двѣ фигуры стараются ее низвергнуть, одинъ мѣтитъ ей въ голову камнемъ; другой, привязавъ къ шеѣ статуи веревку, старается ее повалить на землю. По объясненію Росси, это статуя языческаго божества и скорѣе всего — Юпитера, и никакъ не императора, потому что въ тѣ вѣка, къ которымъ относится сцена, императорскія статуи не дѣлались обнаженными. Авторъ очерковъ могъ намекать этой сценой на кумира, которому отказали въ богопочтеніи вавилонскіе отроки. *Примѣч. переводч.*

водить подробности, извѣстныя изъ писателей и изъ памятниковъ относительно этой послѣдней и рѣшительной побѣды христіанства. Скажу только то, что относится къ моей задачѣ, т. е. какова была въ то время въ Римѣ судьба статуй языческихъ божествъ.

Пруденцій въ первой книгѣ противъ Симмаха выводитъ христіанскаго тріумфатора, который говоритъ въ Римскомъ сенатѣ противъ языческихъ обрядовъ и заключаетъ свою рѣчь слѣдующими стихами:

O proceres liceat statuas consistere puras
Artificum magnorum opera: haec pulcherrima nostrae
Ornamenta cluant patriae, nec decolor usus
In vitium versae monimenta coinquinet artis *).

(Вельможи, пусть стоятъ невинныя статуи—дѣла великихъ художниковъ: пусть они будутъ изящнѣйшими украшеніями нашего отечества и пусть злоупотребленіе не оскверняетъ памятниковъ искусства, обращая ихъ въ порокъ).

Многіе, и между прочимъ Феа, приписываютъ эти слова Константину, но въ самомъ дѣлѣ, Пруденцій влагаетъ ихъ въ уста Ѳеодосія, побѣдителя Евгенія и языческой партіи **). И такъ Ѳеодосій хотѣлъ, сообразно съ изданными имъ прежде законами, чтобъ статуи перестали быть предметомъ языческаго богослуженія, и такимъ образомъ очищенныя сдѣлались бы благороднымъ и достойнымъ украшеніемъ отечества ***). Если какой позднѣйшій законъ — повидимому — разногласитъ съ этимъ принципомъ, то онъ касается не Рима, но Африки, не всѣхъ языческихъ изображеній, но только тѣхъ, которыя, будучи лишены художественнаго значенія, служили предметомъ суевѣрнаго поклоненія ****). И что важнѣе всего, правило, что кумиры языческихъ божествъ должно неприкосновенно сохранять, какъ памятники древняго искусства, не было только мудрой мѣрой государей, не одобряемой въ Римѣ благочестіемъ вѣрныхъ. Пруденцій, пѣвецъ мучениковъ и ихъ славы, строгій теологъ и моралистъ, не усомнился вложить въ уста самого св. Лаврентія, когда онъ за вѣру Христову испускалъ духъ на раскаленной рѣшоткѣ, пророчество, что мраморные и бронзовые кумиры сдѣлаются нѣкогда безвредными украшеніями его Рима.

Video futurum principem
Quandoque, qui servus Dei
Tetris sacrorum sordibus
Servire Romam non sinat.
Qui templa claudat vectibus
Valvas eburneas obstruat,
Nefasta damnet limina
Ob deus ahenos pessulos.
Tunc pura ab omni sanguine,
Tandem, nitebant marmora
Stabunt et aera innoxia
Quae nunc habentur idola *).

(Я вижу будущаго государя: онъ рабъ Божій, не дозволитъ Риму служить отвратительными сквернами жертвъ. Онъ замкнетъ засовами храмы, задѣлаетъ двери слоновой кости, запретъ мѣдные запоры нечестивыхъ капищъ. Тогда наконецъ заблещутъ мраморы, чистые отъ всякой крови, и невинныя бронзы не будутъ болѣе почитаться за идолы).—И такъ уничтоженія языческихъ статуй, которыми былъ населенъ Римъ, не желали ни христіанскіе императоры, ни тогдашніе богословы, ни прочіе христіане. И если какой кумиръ былъ ниспроверженъ, какое нибудь изображеніе потерпѣло отъ народа, какъ показываетъ только что открытая мною сцена, то это было исключительнымъ случаемъ, произошло въ первомъ порывѣ черни, при извѣстіи о пораженіи Евгенія; что же касается до статуй и надписей гадателя (haruspex) Никомаха Флавіана, предсказывавшаго близкую побѣду язычества, то оскорбленія имъ были нанесены *caeca insimulatione et procul a principis voto* (по ложному обвиненію и противъ воли государя) **).

Исторія и надписи римскихъ памятниковъ съ избыткомъ доказываютъ истину этого факта. Изъ наблюденій видно, что при императорѣ Константинѣ начинаются и въ продолженіи пятаго вѣка очень умножаются въ Римѣ базы статуй, снабженныя надписями, совершенно отличными отъ надписей времени предшествовавшаго. Въ нихъ не говорится ни о посвященіи, ни объ обѣтѣ, не упоминается, чья статуя; но только, кто ее поставилъ, и всегда префектъ Рима ***). Очевидно, что это базы статуй, взятыхъ съ жертвенниковъ или изъ храмовъ и поставленныхъ, по приказанію императоровъ для украшенія города, на площадяхъ, въ базиликахъ, въ театрахъ и въ другихъ публичныхъ зданіяхъ. Хотя это ясно само по себѣ, но дѣлается еще яснѣе изъ свидѣтельства нѣкоторыхъ надписей, менѣе лаконическихъ, чѣмъ остальныя. Пробіанъ, префектъ Рима, въ 416 г. поставилъ много статуй съ надписью: *statuam collocari praecepit, quae ornamento basilicae esse posset inlustri* (предписалъ поставить статую, чтобъ

*) *In Symmach.* 1 т. 502.

**) См. Prudentii *Carmina* ed. Hobbarii. Tubingae 1845 стр. 151.

***) См. Müller, *De moribus et genio saeculi Theod.* т. II стр. 169 и слѣд

****) *Cod. Theod.* XVI, 10, 18 и 20.

*) *Peristeph.* II ст. 473 и слѣд.

**) См. декретъ Валентиніана III, напечатанный мною въ дисс. о Никомахѣ Флавіанѣ, упомянутой выше.

***) См. Marini ap. Mai, *Script. vet.* т. V стр. 335 и слѣд.

она была славнымъ украшеніемъ базилики), или *statuam, quae basilicae Iuliae a se noviter reparatae ornamento esset adjecit* (присоединилъ статую, чтобъ она была украшеніемъ базилики Юліи, имъ недавно возобновленной) *). При Онорiи и Θеодосіи II префектъ Рима Альбинъ *facto a se adjecit ornatui* (присоединилъ къ украшенію, сдѣланному имъ) **); не говорится, чтò именно онъ присоединилъ къ украшенію, сдѣланному имъ; но эти слова, высѣченныя на пьедесталѣ статуи, ясно показываютъ, что присоединенное было скульптурное изображеніе. Эти надписи свидѣтельствуютъ и подтверждаютъ то, на что указываютъ приведенные законы и писатели, т. е. что изображенія языческихъ божествъ, очищенныя отъ всякаго суевѣрія, сдѣлались предметами искусства и украшеніями общественныхъ зданій, *simulacra artis pretio non divinitate metienda* (статуи должны быть цѣнимы ради искусства, а не ради божественности), какъ писалъ самъ Θеодосій въ одномъ изъ своихъ законовъ ***). Обращаю впрочемъ вниманіе на одно обстоятельство, на которое точно указываютъ надписи, подобныя приведеннымъ мной, но не римскія: я не нахожу подтвержденія ему въ Римѣ. Въ Веронѣ при Граціанѣ и Валентиніанѣ одинъ консулатъ Венеціи и Истріи *statuam in capitolio* ****) *diu jacentem in celeberrimo fori loco constitui jussit* (приказалъ поставить на самомъ видномъ мѣстѣ форума статую, долго лежавшую на капитоліи *). Въ Беневентѣ одинъ консулатъ Компаніи около тòго же времени *statuam in abditis locis repertam ad ornatum publicum loco celeberrimo constituendam curavit* (позаботился для украшенія города поставить на самомъ видномъ мѣстѣ статую, найденную въ скрытомъ мѣстѣ) **): съ этою надписью слѣдуетъ сопоставить подпись одного куратора тоже изъ Беневента; *ex locis abditis usui atque splendori thermarum dedit* (изъ скрытаго мѣста отдалъ на пользу и украшеніе термъ ***), легко понять, что должно подразумѣвать — *statuam* (статую). Эти беневентскіе памятники объясняютъ подобную надпись капуанскую: *signa translata ex abditis locis ad celebritatem thermarum severianarum Audentius Aemilianus v. c. cons. Camp. constituit dedicarique praecepit* (Адентій Емиліанъ, в. к. конс. Камп., воздвигъ статуи, перенесенныя изъ скрытаго мѣста, и предписалъ пожертвовать ихъ на украшеніе Северіевыхъ термъ) *).

*) Grat. 171, 7; 1080, 11.
**) Grat. 286, 7; Marini, Iscr. Alb. стр. 43.
***) Cod. Theod. XVI — 10, 8.
****) Т. е. на капитоліи (campidoglio) Вероны.
*) Маффеи *Mus. Ver.* стр. 108.
**) Моммзена *Inscr. regni* и cap. п. 1417.
***) Тамже п. 1428.

Марторелли, вмѣстѣ со многими учеными, полагаетъ, что эти статуи, извлеченныя *ex abditis locis ad celebritatem thermarum* (изъ скрытаго мѣста для украшенія термъ), были отысканы въ похороненныхъ городахъ Геркуланумѣ и Помпеѣ **). Но сопоставленіе ихъ съ другими надписями, приведенными мной, и время этой послѣдней надписи, которая очевидно принадлежитъ четвертому или пятому вѣку, заставляетъ насъ относить ихъ скорѣе къ изображеніямъ языческихъ божествъ, вынесеннымъ изъ храмовъ и скрытымъ или жрецами, чтобъ ихъ сберечь, или правительствомъ для того, чтобъ скрыть ихъ съ глазъ язычниковъ, и послѣ помѣщеннымъ тѣмъ-же правительствомъ для украшенія общественныхъ площадей и термъ. Много надписей дошло отъ четвертаго и пятаго вѣка; но ни въ одной изъ нихъ мы не находимъ указанія, подобнаго веронскому, о статуяхъ, долгое время лежавшихъ или скрытыхъ и потомъ *ex abditis locis* (изъ скрытаго мѣста) извлеченныхъ на свѣтъ префектами Рима. Слѣдовательно — мнѣ кажется — исторія удивительнымъ образомъ согласуется съ памятниками. И если древніе разсказываютъ обо многихъ поврежденіяхъ языческихъ статуй, и называютъ государей, которые столько разъ приказывали уничтожать или скрывать ихъ ***), то это должно разумѣть о провинціяхъ и преимущественно объ Африкѣ, Египтѣ и востокѣ: о Римѣ-же все побуждаетъ насъ думать противное, и открытое мною изображеніе есть почти единственное вѣрное свидѣтельство, что и здѣсь языческія статуи терпѣли отъ христіанъ.

Это еще яснѣе видно будетъ изъ слѣдующаго. Въ самомъ дѣлѣ, если надписи римскихъ префектовъ четвертаго и пятаго вѣка никогда не указываютъ на статуи, взятыя изъ потаенныхъ мѣстъ или вырытыя изъ земли, за то упоминаютъ о похищеніяхъ и поврежденіяхъ этихъ статуй варварами, о чѣмъ свидѣтельствуетъ и исторія. Аларихъ разграбилъ Римъ въ 410 г., но это разграбленіе продолжалось только три дня, и Тирабоски и Феа — по моему мнѣнію — справедливо полагаютъ, что во время этого погрома сдѣлалось предметомъ добычи золото и металлы легко переносимые, а никакъ не бронзовые и мраморныя колонны ****). Ина-

*) Тамже п. 3612.
**) Марторелли, *Detheca calamaria,* стр. XXXVI и 541.
***) Извѣстны свидѣтельства, приводимыя всѣми учеными для доказательства этого; къ нимъ принадлежитъ отрывокъ рѣчи Либанія ὑπὲρ ἱερῶν, который напечаталъ Маи въ концѣ книги писемъ Фронтона, Римъ, 1823 стр. 322 и слѣд.
****) Тирабоски, St. della lett. ital. t. III, lib. I cap. VIII § 7. Феа, I гл. Грегоровіуса, *Geschichte der Stadt Rom,* т. I стр. 160.

че было при второмъ разграбленіи Рима, когда въ 455 г. Гензерихъ съ своими Вандалами сдѣлалъ внезапное нападеніе на городъ, онъ отдалъ его на расхищеніе впродолженіи 14 дней и нагрузилъ на корабль большое число статуй*). Къ этому факту отношу я надпись Кастанія Инокентія Аудакса, префекта Рима, который *barbarica incursione sublata restituit* (возстановилъ статуи, унесенныя во время варварскаго нашествія) **). Правда, Корсини объясняетъ эти слова грабежомъ Рима при Рицимерѣ въ 472 г. ***). Но то было скорѣе дѣломъ междоусобной войны, чѣмъ *incursione barbarica* (варварскимъ нашествіемъ), а слова эти такъ хорошо идутъ къ вандальскому поступку Гензериха, что я не рѣшаюсь отказаться отъ предложеннаго мною объясненія. Слѣдовательно этого Кастанія Инокентія Аудакса, префекта Рима, нужно отличать отъ другаго Аудакса, префекта, въ 474 г. О разграбленіи Рицимера и о томъ, что потерпѣли тогда римскія статуи, возстановленныя потомъ городскими префектами, я нахожу упоминаніе въ надписи Аниція Ацилія Агинація Фауста, префекта раньше 483 г., какъ указано мною въ другомъ мѣстѣ ****). Тамъ разсказано возстановленіе одного *simulacrum Minervae abolendo incendio Tumultus civilis igni tecto cadente confractum* (кумира Минервы, разбитаго кровлей, упавшей отъ пожара во время гражданскаго волненія). Въ концѣ пятаго вѣка христіанство уже давно было торжествующимъ, и префектъ Рима не боялся назвать своимъ именемъ *simulacrum Minervae* (кумиръ Минервы).

Вскорѣ настало царство остготское, которое было — какъ всѣмъ извѣстно — періодомъ благоденствія и возстановленія для памятниковъ и произведеній искусства въ вѣчномъ городѣ. И когда Римъ, отнятый Велисаріемъ у Готовъ, впалъ во власть византійской имперіи, Прокопій описываетъ его богатымъ и украшеннымъ не только всякаго рода статуями, но и древними храмами, и прямо упоминаетъ о храмѣ Януса съ кумиромъ, стоявшемъ въ немъ неприкосновенно *). И дѣйствительно, Пруденцій говоритъ намъ, что Ѳеодосій велѣлъ заключить храмы, но не приказалъ вынести изъ нихъ всѣ кумиры. Зосимъ, языческій историкъ, очень приверженный къ идолопоклонству, упоминая объ уничтоженіи языческаго богослуженія въ Римѣ, говоритъ только, что „когда Ѳеодосій Старшій, побѣдивъ партію Евгенія, пришелъ въ Римъ и заставилъ всѣхъ презирать святое богослуженіе, жрецы и жрицы были изгнаны изъ храмовъ, которые стояли безъ почести жертвъ“ *). И тотчасъ прибавляетъ разсказъ о Серенѣ, женѣ Стилихона, которая, пошедъ изъ любопытства въ храмъ матери боговъ, сняла съ кумира Реи драгоцѣнное ожерелье, висѣвшее у ней на шеѣ. Значитъ, этотъ кумиръ не былъ унесенъ оттуда. Въ 41 гл. той же книги онъ разсказываетъ, что, когда Аларихъ осадилъ Римъ, были сняты съ кумировъ боговъ драгоцѣнныя украшенія и нѣкоторые изъ этихъ кумировъ, золотые и серебряные, были расплавлены. И такъ пятнадцать лѣтъ спустя послѣ пораженія Евгенія языческія статуи Рима были облечены въ свои богатыя украшенія, и статуи золотыя и серебрянныя (гораздо болѣе бронзовыя) оставались цѣлыми и нетронутыми. Слѣдовательно согласно съ этими фактами, упомянутыми исторіей, открытіе бронзовой позолоченной статуи Геркулеса, оставшейся невредимой въ самомъ знаменитомъ святилищѣ этого божества, на великомъ жертвенникѣ (**) (ara maxima). Тамъ вмѣстѣ съ памятниками ежегодныхъ жертвоприношеній городскихъ преторовъ была найдена драгоцѣнная статуя при папѣ Сикстѣ IV ***). И такъ все убѣждаетъ меня думать, что не только эти статуи были вообще сохраняемы въ Римѣ для украшенія города, но что многія изъ нихъ оставались внутри храмовъ, закрытыхъ Ѳеодосіемъ старшимъ, и что онѣ оставались тамъ до разрушенія Рима и до забвенія его памятниковъ, начавшагося въ шестомъ вѣкѣ. И общія выраженія нѣкоторыхъ отцовъ церкви касательно кумировъ, разрушенныхъ въ Римѣ, не должны быть понимаемы слишкомъ матеріально и буквально; такой смыслъ противорѣчилъ бы вѣрнымъ и доказаннымъ фактамъ ****).

Наконецъ я долженъ предупредить читателей, что если нѣкоторыя изъ моихъ положеній противорѣчатъ положеніямъ новыхъ историковъ и особенно Бёньо въ его *Histoire de la destruction du paganisme en Occident*; то это произошло отъ того, что упомянутые писатели недостаточно внимательно изслѣдовали всѣ документы и надписи,

*) Procop. *Bull. Vand.* II, 5.

**) Grut. 183, 9. См мою книгу: Le prime raccolte d'ant. iscr. стр. 53.

***) *Series praef. Urbis* стр. 359.

****) Ann. dell Ist. 1849 стр. 342 и слѣд.

*) Procop. *De bello Goth.* I, 25

*) Зосима, *Hist.* V, 38.

**) Рѣчь идетъ о прекрасной колоссальной статуѣ, открытой въ августѣ 1864 г. на дворѣ палацца Ригетти (Піо). — *Пр. перев.*

***) См. мою рѣчь о великомъ жертвенникѣ Геркулеса въ Ann. dell'Ist. 1863 стр. 28—36.

****) Св. Августинъ пишетъ послѣ 410 г.: *eversis in Urbe Omnibus simulacris* и пр. Понятно, что это должно понимать объ языческомъ богослуженіи, а не буквально обо всѣхъ статуяхъ (*Serm.* 105, *De verb. evang. Luc.* XI и 13). Что касается до кумировъ таинствъ Миѳры, ниспроверженныхъ префектомъ Рима въ 377 г., о чемъ разсказываютъ Іеронимъ и Пруденцій, то это заслуживаетъ особаго разсмотрѣнія, что я сдѣлаю въ одномъ изъ слѣдующихъ листовъ.

относящіяся къ періоду исторіи, котораго я кратко коснулся, частію же причиною ихъ ошибокъ были ложныя лигоріанскія надписи. Впрочемъ краткость моей статьи не даетъ мнѣ возможности замѣтить эти ошибки и опровергнуть ихъ.

В. Виноградскій.

ПРАВОСЛАВНОЕ ИСКУССТВО ВЪ СЕРБІИ

Serbiens bysantinische monumente, gezeichnet und beschrieben von F. Kanitz. Wien. 1862. (Византійскіе памятники Сербіи, срисованные и описанные Каницемъ. Вѣна 1862).

Über alt-und neuserbische Kirchenbaukunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte. Von F. Kanitz. Wien. 1864. (О древне-и ново-сербской церковной архитектурѣ. Приложеніе къ Исторіи искусства. Каницa).

Поселившись въ странѣ между Савою, Дунаемъ и Адріатическимъ моремъ, сербскія племена приняли христіанство отъ Византіи, и, въ своей политикѣ опираясь на западную имперію, твердо держались греческой церкви. Духовные и свѣтскіе владыки, Св. Неманя, его сынъ — Св. Сава и другіе послѣдующіе національные короли много заботились сооруженіемъ многочисленныхъ церквей и монастырей о распространеніи и возвеличеніи новой вѣры. Рѣдко воздвигались эти церкви въ равнинахъ, но обыкновенно въ узкихъ горныхъ и лѣсныхъ долинахъ, посреди хорошо укрѣпленныхъ зáмковъ. Строенію церквей много способствовали частныя лица; по преданію, царь Душанъ заставилъ одного богача построить множество церквей въ горахъ Мойслинье и Крушеваца. Эти церкви и монастыри Смедерева (Семендріи), Крушеваца, Горняка, Манассіи, Раваницы, Жичи и Студеницы были опорою націи послѣ турецкаго разгрома и удержали ее отъ перехода въ Исламъ. Турки разграбили эти церкви, разрушили тѣ обширные зáмки, среди которыхъ онѣ стояли, и съ тѣхъ поръ до новѣйшаго времени, церковныя постройки Сербовъ почти совсѣмъ прекратились, ограничиваясь возобновленіемъ разрушающихся памятниковъ древности. Такимъ образомъ, собственно періодъ строительной дѣятельности въ Сербіи обнимаетъ время отъ XI до XV столѣтія.

Сочиненіе Каницa даетъ только общій обзоръ памятниковъ этого періода, показываетъ характеристическія особенности ихъ архитектуры, тѣсную связь ся съ преданіями византійскаго искусства, по мѣстамъ означая весьма важное западное вліяніе, появляющееся во многихъ романскихъ архитектурныхъ членахъ и орнаментахъ зданія. Стиль этой архитектуры и орнаментовъ очень много напоминаетъ намъ Дмитріевскій соборъ, построенный около 1197 *), на который поэтому мы будемъ отчасти указывать въ параллель съ сербскими церквами. Нужно замѣтить, что природа Сербіи, роскошная и во многомъ сходная съ природой Италіи, послужила автору великолѣпнымъ средствомъ украсить рисунки сербскихъ памятниковъ, которые безъ своей чудной обстановки, можетъ быть, не могли бы производить большаго впечатлѣнія.

Любовь ко всему мистическому создала многочисленныя сказанія о построеніи этихъ церквей и монастырей сербскаго народа; но Каницъ приводитъ только наиболѣе важныя сказанія. Мѣста, прославленнныя чудесами Святыхъ, гдѣ они жили и постились, по приданію, съ раннихъ временъ имѣли монастыри; эти первоначальные храмы видны въ округѣ Пожареваца, у рѣки Млавы, гдѣ широкая пещера, съ придѣланной у входа стѣной съ дверью и окнами, образуетъ какъ бы подземную церковь. Здѣсь, по преданію, жилъ и молился Святой Сава, укротившій шумное теченіе рѣки Млавы, которая мѣшала ему читать св. Писаніе. Когда эта пещера стала тѣсна для стекавшихся въ нее многочисленныхъ молельщиковъ, недалеко отъ нея возникъ большой монастырь Горняка. Мѣсто, гдѣ стояли церкви (a r e a), вмѣстѣ съ окружающимъ ихъ пространствомъ, считалось священнымъ и огораживалось стѣною, впослѣдствіи укрѣпляемой нѣсколькими башнями; посреди этой крѣпости (p o r t a) стояла церковь, а вокругъ на широкомъ пространствѣ разбросаны были отдѣльныя зданія, назначенныя для монашескихъ келій и монастырской гостинницы, — и такимъ образомъ составлялась Л а в р а. Таковы на рѣкѣ Моравѣ Сербской многія маленькія лавры во имя Преображенья, Благовѣщенья, Срѣтенья и др.; таковы и тѣ знаменитые и большіе храмы Сербіи, которымъ посвящено сочиненіе Каницa.

Основная характеристическая форма, принципъ византійскихъ храмовъ—греческій крестъ (g a m m a d a) принятъ былъ вполнѣ и въ сербскихъ постройкахъ; въ срединѣ креста подымается куполъ—символъ Воскресенія Спасителя; n a r t h e x, обыкновенно слитый съ зданіемъ и потому невидимый извнѣ, занимаетъ собою ширину зданія, и по византійскому обычаю, отдѣленъ отъ главнаго нефа; продольные нефы оканчивается трибунами. Стиль юстиніановскихъ построекъ давно уже былъ позабытъ въ самой Византіи, и потому сербскіе храмы усвоили себѣ характеръ позднѣйшаго періода ви-

*) Дмитріевскій соборъ во Владимірѣ на Клязьмѣ. Соч. графа С. Строганова. Москва. 1849 г. Съ рисунками.

зантійскаго искусства; вмѣсто многочисленныхъ колоннъ — четыре массивные столба, держитъ на себѣ тамбуръ (барабанъ) и куполъ, образуя, помощью арокъ, круглое нижнее пространство; и менеевъ нѣтъ; вмѣсто поперечныхъ нефовъ — абсиды. Число куполовъ обыкновенно семь, какъ въ храмахъ аѳонскихъ; въ Раваницѣ и Манассіи главный большой куполъ окруженъ четырьмя малыми, стоящими на концахъ роговъ креста; окна на тамбурѣ очень узки, и потому живописцу предоставлены были довольно широкія поля для изображеній. Скатная крыша, покрывающая своды нефовъ, также является на нѣкоторыхъ церквахъ; принадлежа къ явленіямъ западнаго вліянія, она обусловливается вмѣстѣ климатомъ Сербіи. Ниши и глухія аркады встрѣчаются на переднихъ и боковыхъ фасадахъ, какъ простыя украшенія; въ Студеницѣ на южномъ боковомъ фасадѣ есть порталъ, вполнѣ передающій форму порталовъ въ церквахъ романскаго стиля. Покрышка сводовъ и куполовъ самая простая: либо свинцовая, либо мѣдная, а иногда и кирпичная, на итальянскій способъ. Надъ дверьми простыя и двойныя окна, часто розетки, которыя освѣщаютъ нефы; окна узки и высоки (какъ и въ Дмитріевскомъ соборѣ), окружены арками; не рѣдко раздѣлены на двѣ части колонкой; розетки и розы различныхъ формъ — больше всего арабскаго стиля, съ арочнымъ орнаментомъ наверху; на абсидахъ Раваницы вмѣсто простыхъ оконъ кресты и звѣздообразныя отверстія, обыкновеніе чисто византійское и притомъ позднѣйшее. Абсиды равны по высотѣ фасадамъ, чаще всего многосторонней формы; но въ Студеницѣ три круглыя абсиды; во внутреннихъ ихъ стѣнахъ подѣланы ниши, для храненія церковныхъ сосудовъ и ризъ, заступающія такимъ образомъ мѣсто западныхъ ризницъ. Колокольни, появившіяся на Востокѣ впервые вмѣстѣ съ завоеваніемъ Греціи французами при Виллырдуэнѣ, какъ въ самой Греціи, такъ и въ Сербіи были вначалѣ деревянныя и отдѣлялись отъ главнаго зданія; только въ церкви Крушеваца встрѣчаемъ мы, подъ вліяніемъ Запада, башню, соединенную съ главнымъ зданіемъ; въ Студеницѣ колокольня каменная, и стоитъ отдѣльно. Въ Сербіи теперь не осталось никакихъ слѣдовъ отъ прежнихъ крестильницъ — баптистеріевъ, строившихся нѣкогда передъ церквами, и составлявшихъ существенную часть древнихъ византійскихъ сооруженій. Остались только развалины близъ церкви Студеницы, гдѣ мраморныя базы коллоннъ указываютъ мѣсто исчезнувшаго великолѣпнаго баптистерія.

Во внѣшнихъ украшеніяхъ сохранившіяся черты древнихъ византійскихъ построекъ перемежаются нововведеніями романскаго стиля, который прежніе дѣйствительные архитектурные члены зданія превратилъ въ предметы украшенія; таковы глухія аркады и фризы, простирающіеся между лизенами (тоже можно встрѣтить и у насъ, въ Дмитріевскомъ соборѣ); пестро разукрашенные карнизы, линейные орнаменты на куполахъ, впрочемъ болѣе поздняго времени, украшенія карнизовъ сухариками и пр. придаютъ живость стѣнамъ, на которыхъ есть даже фрески, какъ напр. въ маленькой церкви въ Горнякѣ. Первоначальныя двери бóльшой части сербскихъ церквей исчезли; онѣ были прямоугольны, прикрывались аркой, тимпанъ которой содержалъ нѣкоторыя изображенія и орнаменты; въ Студеницѣ иные порталы въ стилѣ позднероманскихъ построекъ Италіи, иные — смѣшаннаго, ломбардо-византійскаго стиля; бордюры ихъ разукрашены чудовищными лицами, которыя оплетены пробѣгающими по всей тягѣ ремнями. Многое, очевидно, весьма поздняго происхожденія, какъ напр. разукрашенные карнизы. Капители колоннъ и лизенъ кубовой и чашечной формы, иногда безъ всякихъ украшеній, чаще покрыты листьями акантовыми въ видѣ плоскаго рельефа, или вьющимися линіями — дурнаго стиля; только на главномъ порталѣ Студеницы капители показываютъ стиль, нѣсколько напоминающій коринѳскій орденъ. Стволы колоннъ и пилястровъ иногда разукрашены спиралями и кружками съ листвою внутри, какъ въ колонкахъ Дмитріевскаго собора (см. рис. V и IX) или различнымъ образомъ переплетенными en relief; колонки арочнаго фриза, идущаго между лизенъ, покоются на консоляхъ, образуемыхъ львами или другими звѣриными фигурами: такія же консоли особенно часто встрѣчаются во фризахъ Дмитріевскаго собора, гдѣ они образуются различными головками, чудовищными звѣрями и птицами (см. рис. XI и XIV). Всѣ орнаменты, кромѣ зубчатыхъ романскихъ фризовъ, состоятъ изъ различныхъ линейныхъ извивовъ, движущихся по геометрическимъ правиламъ и составляющихъ различныя фигуры; далѣе разнообразная листва съ фантастическими фигурами людей, птицъ, драконовъ и пр. Таковы напр. украшенія одного архивольта въ Студеницѣ, гдѣ стрѣлки въ видѣ центавровъ охотятся за львами и др. звѣрями, среди развѣтвляющихся лозъ, которыя выходятъ изъ огромной пасти какого-то звѣря.

Внутренность сербскихъ церквей почти жалкая, по своей бѣдности и по опустошеніямъ, ко-

торыя произвели въ нихъ Турки, привлекаетъ однако красотою древняго устройства. Если фрески замѣнили здѣсь пышныя мозаики Св. Софіи, то все-таки онѣ довольно многочисленны; обильныя фигурами сцены изъ Св. Писанія и житій Святыхъ, покрываютъ онѣ поверхности стѣнъ; въ купольномъ сводѣ всегда видно колоссальное изображеніе Вседержителя, окруженнаго Апостолами, Пророками и Мучениками. На столбахъ, долженствующихъ символически напоминать о Святыхъ—опорѣ Церкви, поясныя изображенія Святителей обрамлены разными вычурными украшеніями. Какъ вообще всѣ фрески, такъ и образа иконостасовъ въ сербскихъ церквахъ разрушены Турками; но еще ясно можно различить рисунокъ, необыкновенное сходство котораго съ типомъ византійскимъ и русскимъ заставляетъ предполагать общее происхожденіе отъ одной матери — школы Аѳонской. Авторъ „Византійскихъ памятниковъ Сербіи", съ сочувствіемъ относящійся къ избранному имъ предмету, умѣетъ и среди этого будто бы рабскаго подраженія Византіи, открыть жизнь и движеніе, вполнѣ независимое отъ западнаго вліянія; именно онъ находитъ въ сербскихъ храмахъ ту свободу въ мѣстномъ расположеніи изображеній, которую Дидронъ вполнѣ отвергаетъ, какъ для греческихъ, такъ и македонскихъ и ѳессалійскихъ храмовъ. Церковь монастыря Студеницы XII вѣка представляетъ примѣръ этого размѣщенія изображеній, общаго всѣмъ сербскимъ церквамъ, за малыми исключеніями. Иконостасы сербскихъ церквей деревянные, нѣсколько выше человѣческаго роста, украшались изображеніями Спасителя и Богородицы, часто въ серебряныхъ окладахъ, по бокамъ царскихъ дверей; на верху иконостаса возвышался большой крестъ. Амвоны всѣ очень просты, какъ и иконостасы; имѣютъ двѣ ступени; вообще, великолѣпіе византійскихъ церквей, какъ древнихъ, такъ и позднѣйшихъ, а равно и русскихъ, особенно выказывающееся въ дорогой церковной утвари и залитыхъ золотомъ иконостасахъ, не имѣетъ примѣра въ церквахъ сербскихъ, очень бѣдныхъ; каменная лавка, назначенная для духовенства и обходящая полукруглую стѣну абсиды, съ нѣсколько повышеннымъ кресломъ для архимандрита, замѣняетъ великолѣпныя изъ позолоченнаго серебра кресла Св. Софіи; внутренность алтаря напоминаетъ наши небогатыя сельскія церкви; старинныхъ вещей почти совсѣмъ нѣтъ.

Обратимся къ самымъ памятникамъ. Древнѣйшая, небольшая впрочемъ церковь Сербіи находится въ Семендріи (Смедеревѣ) при Дунаѣ; по надписи, построена въ 1010 году; теперь она совершенно утратила свой первоначальный видъ. Вслѣдствіе страннаго ея мѣстоположенія, существуетъ преданіе о томъ, что она долгое время скрывалась подъ землей, и послѣ вышла. При впаденіи рѣчьки Раваны въ Мораву стоятъ и теперь развалины весьма древняго замка, а посреди нихъ высокочтимый монастырь. Къ нимъ пріурочена память о герояхъ, воспѣваемыхъ въ сербскихъ пѣсняхъ о гибели великосербскаго государства. Замокъ этотъ былъ основанъ несчастнымъ княземъ Лазаремъ, погибшимъ въ 1389, въ битвѣ на Коссовомъ полѣ; одна башня носитъ имя славнаго Милоша Обилича, убившаго султана Амурата въ той же битвѣ. Объ основаніи церкви сложена народная пѣсня: будто бы Лазарь хотѣлъ вначалѣ построить церковь изъ самыхъ дорогихъ матеріаловъ; всю ее думалъ онъ выложить серебромъ, жемчугомъ и драгоцѣнными каменьями, а куполы хотѣлъ покрыть золотомъ; но возражалъ ему Милошъ Обиличъ, его зять, предвидѣвшій близкую грозу и т. д. Таково дѣйствительно основательное оправданіе бѣдности храма. Турки разрушили совершенно замокъ, истребили бо́льшую часть фресокъ. Совершенно такой же видъ представляетъ намъ другой памятникъ—Манассія; этотъ монастырь стоитъ посреди развалинъ одного изъ самыхъ замѣчательныхъ за́мковъ Сербіи: двѣнадцать высокихъ башенъ съ зубцами подымается и теперь на внутренней стѣнѣ, которая прежде охватывалась другой стѣной, болѣе широкой; церковь по стилю почти рабское подражаніе Раваницѣ; время основанія ея, можетъ быть, вскорѣ послѣ смерти Лазаря. Но среди окружающей природы она производитъ удивительный эффектъ; съ своими блестящими на солнцѣ главами, стоя среди за́мка, окруженнаго со всѣхъ сторонъ высокими гора́ми, она кажется, по выраженію автора, блестящимъ брильянтомъ въ темной оправѣ. Въ противоположность съ прочими Сербскими монастырями, расположенъ монастырь Жича возлѣ рѣки Ибара, въ прелестной равнинѣ Карановаца; онъ былъ основанъ королемъ Стефаномъ II въ XII стол. Монастырскую церковь особенно любилъ святой Сава, въ ней короновалось семь сербскихъ кралей, и по преданію, для каждаго коронованія, дѣлался особый великолѣпный входъ, по совершеніи обряда тотчасъ закладывавшійся. Церковь теперь реставрирована и потеряла прежній видъ. Также обезображена поновленіями церковь Крушеваца, стоявшая нѣкогда среди замка, въ резиденціи Лазаря. Изъ камней замка были построены мечети, теперь также лежащія въ раз-

валинахъ. Самый большой и вмѣстѣ самый богатый монастырь страны—Студеница, лежащая въ горной котловинѣ, на высотѣ 1280 футовъ; называется у Сербовъ „Царской Лаврой". Вблизи отъ монастыря протекаетъ Студеница, впадающая въ Ибаръ. Основаніе монастыря принадлежитъ Стефану Неманѣ, первому сербскому королю; онъ умеръ монахомъ на Аѳонѣ въ 1199 году, и сынъ его, святой Сава, по преданію, постившійся около Студеницы въ пещерѣ, велѣлъ перенести останки своего отца въ эту церковь съ большимъ торжествомъ. Главная церковь монастыря состоитъ изъ древняго зданія, исполненнаго въ мраморѣ, и изъ позднѣйшей очень дурной пристройки; но и древнее зданіе утратило свой прежній видъ; порталы лѣвой и правой стороны совершенно различные, первый простъ, безъ всякихъ украшеній; второй, напротивъ, отличается обиліемъ ихъ; порталъ передняго фасада, пристроенный послѣ первой кладки, обезображиваетъ церковь, потому что строитель его не наблюлъ вовсе отношеній къ ширинѣ фасада; тимпанъ надъ дверями содержитъ различные орнаменты и рельефное изображеніе Христа, сидящаго на тронѣ и двухъ ангеловъ строгаго византійскаго типа (это единственный рельефъ во всѣхъ древнихъ храмахъ Сербіи): техника прочихъ прилѣповъ, упомянутой уже охоты центавровъ, орнаментовъ богато украшеннаго окна абсиды, приближается къ древнехристіанской. Студеница владѣетъ также священными мощами Стефана Немани (св. Симеона), покоящимися въ древней ракѣ, выложенной слоновою костью и перламутромъ. Возлѣ главной церкви стоитъ маленькая, красивая часовня, построенная въ 1317 г. Стефаномъ Урошемъ.

Второй періодъ сербскихъ построекъ развился на лѣвомъ берегу Дуная, а именно въ великолѣпной, по своей природѣ, Фрушкой Горѣ, въ Сирміи, въ горной странѣ (Mons Almus), покрытой лѣсами и омываемой Дунаемъ, Дравой и Савой. На пространствѣ едва 12 миль въ окружности разсыпаны въ прелестныхъ долинахъ 12 монастырей, основанныхъ по бо́льшей части домомъ Бранковичей. Это Каменица, Крушедолъ, Ясанъ, Раковацъ, Бешеково, Оппово и пр. Первые пять сохраняютъ свой древній видъ, остальные выказываютъ только весьма немногія черты постройки византійской, и почти совершенно схожи съ западными церквами временъ рококо. Крушедолъ — сербскій Пантеонъ (1486), съ однимъ куполомъ на перекрестьѣ, какъ и всѣ прочія церкви Фрушкой Горы, въ противуположность древнему типу. Ниже купольнаго тамбура вѣнечный карнизъ: нигдѣ нѣтъ первоначальныхъ колоколенъ. Сохранившіеся вообще принципы древнесербскихъ построекъ ослаблены во второмъ періодѣ непосредственнымъ вторженіемъ западныхъ элементовъ. Церкви этого періода представляютъ послѣднее проявленіе сербскаго, національнаго творчества, и потому заслуживаютъ мѣста въ исторіи искусства. За ними послѣдовалъ совершенный застой въ области сербской церковной архитектуры; и когда онъ прекратился, то по невѣжеству и недостатку собственныхъ силъ, дѣло строенія перешло въ руки чужихъ мастеровъ, не обращавшихъ вниманія на требованія древняго обычая и на преданія древняго византійскаго стиля.

Н. Кондаковъ.

ОТЗЫВЫ ИНОСТРАНЦЕВЪ О РУССКОМЪ НАЦІОНАЛЬНОМЪ ИСКУССТВѢ.

Нѣмецкіе авторы: Шнаазе, Куглеръ, Фёрстеръ, Лемке.

Уваженіе, которымъ пользуются въ нашей литературѣ иностранные авторитеты, нѣтъ сомнѣнія, найдетъ для себя любопытный предметъ въ мнѣніяхъ о Русскомъ національномъ искусствѣ, принадлежащихъ лучшимъ изъ западныхъ ученыхъ, и изложенныхъ ими, не въ газетныхъ статьяхъ или въ путешествіяхъ и другихъ изданіяхъ для легкаго чтенія, но въ строгой формѣ учебниковъ и въ классическихъ настольныхъ книгахъ по исторіи искусства. Въ сущности мнѣнія эти не что иное, какъ приложеніе къ русскому искусству давно уже составившихся на западѣ понятій о русскомъ народѣ и о русскомъ государствѣ; и касаться ихъ, послѣ всего того, что говорено было о Русскихъ въ иностранной печати послѣднихъ двухъ лѣтъ—было бы повторять старыя и всѣмъ наскучившія общія мѣста. Только въ примѣненіи къ Русскому національному искусству понятія эти мало обращали на себя вниманіе Русской публики, хотя предметъ этотъ имѣетъ особенную важность по его прямымъ отношеніямъ къ Русской церкви; и слѣдовательно мнѣніе о немъ иностранцевъ состоитъ въ тѣсной связи съ ихъ политическими взглядами, по скольку православіе составляетъ основу русской народности и русскаго государства.

Русское національное искусство мало извѣстно; вообще не блистательно въ своемъ развитіи; рѣзко отличается оно отъ искусства западнаго, и потому необыкновенно оригинально. Таковы главныя данныя, изъ которыхъ составля-

ются иностранныя характеристики русскаго искусства, какъ выраженія русской національности. Національность эта очень интересуетъ западъ по богатству ея матеріальныхъ и нравственныхъ средствъ: но она еще менѣе извѣстна, и, какъ все загадочное, представляется страною чего-то чудеснаго, небывалаго, и потому возбуждаетъ опасеніе и боязнь. Таковъ общій тонъ этихъ характеристикъ, обыкновенно разбавленныхъ лиризмомъ, который получаетъ для иностранцевъ что-то обаятельное отъ неясности представленій о Русскомъ искусствѣ самихъ историковъ искусства и о Русской жизни, которую оно выражаетъ. Кромѣ общаго интереса—знать, что думаютъ о насъ иностранцы, ихъ отзывы о Русскомъ церковномъ искусствѣ имѣютъ особенную цѣну, какъ источникъ, откуда многіе изъ Русскихъ непосредственно или посредственно заимствуютъ свои понятія о собственной своей національности. Чтобъ вполнѣ уразумѣть неясные, иногда несмѣлые и всегда болѣе или менѣе осторожные, хотя очевидно враждебные русскому національному чувству намеки, встрѣчаемые время отъ времени въ нашей литературѣ, надобно возвести эти намеки къ ихъ иностраннымъ источникамъ.

Начнемъ съ Нѣмцевъ, мнѣнія которыхъ особенно вліятельны въ нашей ученой литературѣ. И дѣйствительно, Нѣмцы отличаются примѣрною добросовѣстностью въ ученомъ отношеніи. Съ изумительною аккуратностью пользуются они туземными источниками въ изученіи нравовъ даже американскихъ дикарей, терпѣливо знакомясь съ ихъ нарѣчіями. Надобно думать, тѣмъ съ большимъ вниманьемъ они отнесутся къ загадочной національности своихъ сосѣдней, не совсѣмъ имъ чужихъ, какъ по родственнымъ Славянамъ, населяющимъ вперемежку съ Нѣмцами почти половину Германіи, такъ и по Нѣмцамъ, и осѣдлымъ въ Россіи, и во множествѣ заѣзжимъ для разныхъ предпріятій, находящимъ себѣ въ этой странѣ привѣтъ и выгоду.

Передъ нами многотомная *Исторія образовательныхъ искусствъ* доктора *Карла Шнаазе*, отличнаго знатока этого предмета и человѣка съ замѣчательно тонкимъ эстетическимъ вкусомъ. Сочиненіе это, начатое изданіемъ съ 1843 г. и до сихъ поръ продолжаемое, признается классическимъ. Каждый отдѣлъ въ исторіи искусства, того или другаго народа, того или другаго періода, авторъ начинаетъ общимъ обозрѣніемъ быта и нравовъ, всегда отличающимся богатою начитанностью, проницательностью и остроуміемъ. Тѣже качества человѣка, глубоко ученаго и отъ природы одареннаго эстетическимъ чувствомъ, встрѣчаете вы въ его мастерскихъ характеристикахъ памятниковъ искусства.

Не касаясь причинъ, почему страницы о Россіи и о русскомъ искусствѣ принадлежатъ въ этомъ сочиненіи къ слабѣйшимъ, я сообщу изъ нихъ нѣсколько выдержекъ, во всякомъ случаѣ интересныхъ для Русскаго читателя (*).

Нѣтъ основанія думать, чтобы авторъ имѣлъ цѣль внушить своимъ читателямъ презрѣніе, ненависть, враждебное недовѣріе и даже боязнь къ Россіи, но его общая характеристика русской земли и народа съ избыткомъ возбуждаетъ эти ощущенія. И первобытная дикость нравовъ, и неспособность къ воспринятію христіанскихъ понятій, и необозримыя степи и болота, и трескучій морозъ, и полярныя ночи безъ просвѣта, и полярные дни безъ ночей, и титаническая борьба съ суровою природою и съ дикими звѣрьми, однимъ словомъ все дикое, звѣрское и безотрадное сгруппировано вмѣстѣ, чтобъ добыть слѣдующую невзрачную характеристику русскихъ нравовъ: „Отсюда эта смѣсь, казалось бы, другъ другу противорѣчащихъ качествъ; тупая лѣнь при сносливости въ трудѣ, наклонность къ покойному досугу и къ возбудительнымъ, чувственнымъ удовольствіямъ, способность къ механической работѣ при недостаткѣ собственныхъ идей и возвышенныхъ порывовъ, почти сентиментальная мягкость чувства при грубой безчувственности, колебаніе между благодушіемъ и суровостью, между раболѣпіемъ и патріархальнымъ чувствомъ равенства".

Таковы, по автору, задатки русской натуры. Монголы дали ей окончательную отдѣлку; они сообщили русскимъ свой звѣрскій характеръ и оставили ихъ по себѣ на необозримыхъ степяхъ между Европою и Азіею наслѣдниками степнаго варварства, чтобъ грозить европейской цивилизаціи: „Помѣщенная на границахъ Азіи, Россія всегда была въ сродствѣ съ востокомъ; это сродство усилилось вслѣдствіе монгольскаго ига. Ея степи и воинскіе походы по необозримымъ равнинамъ, отдаленныя разстоянія между обитаемыми мѣстами и длинные переѣзды купцовъ уже и прежде развили въ русскихъ любовь къ кочеванью, свойственному номадамъ; оно окрѣпло въ ихъ характерѣ вслѣдствіе сношеній съ коннымъ разбойническимъ народомъ монгольскимъ. Даже и теперь въ русскомъ характерѣ замѣчается много кочеваго: конь—самое любимое для русскаго человѣка животное, его вѣрный товарищъ; рус-

(*) Въ 6-й главѣ 3-го тома, изданнаго въ 1844 г.

скій оживляется и воодушевляется, когда садится въ свою кибитку, и колокольчикъ тройки дѣйствуетъ на него также могущественно, какъ звукъ альпійскаго рога и пастушей пѣсни на Швейцарца. Врожденный характеръ принялъ отъ Монголовъ не совсѣмъ новые элементы, однако получилъ отъ нихъ развитіе, и вмѣстѣ съ тѣмъ возрасли въ немъ и стали господствующими всѣ неблагопріятныя и неопредѣленныя составныя его части".

Всевозможную татарщину очень легко западному писателю прилагать къ русскимъ нравамъ и обычаямъ, вовсе на западѣ неизвѣстнымъ; но требовалась доля осторожности, чтобъ провести оригинальную мысль о вліяніи Монголовъ даже на русскую церковную архитектуру и иконопись. Правда, говоритъ авторъ, кочевые Монголы, довольствуясь своими палатками, не сооружали храмовъ; но они принесли съ собою въ Россію плоды азіатской культуры изъ Китая, Индіи и Персіи. Такимъ образомъ — „при варварскомъ дворѣ монгольскихъ хановъ должна была образоваться пестрая смѣсь разныхъ формъ, въ которой однако господствовалъ общій духъ востока, и особенно сѣверной Азіи (т. е. Китая) съ ея пестрою, затѣйливою и пышною роскошью. Не могло безъ того быть, чтобы Русскіе князья и вельможи, вынуждаемые иногда по цѣлымъ годамъ находиться при дворѣ великаго хана, не позаимствовались такимъ вкусомъ, и чтобъ не распространяли его въ своемъ отечествѣ". Такимъ образомъ татарскій вкусъ, съ примѣсью китайскаго, индійскаго и персидскаго, въ Россіи водворенъ. Характеристика художественнаго стиля русскаго готова, и автору нечего опасаться возраженій отъ своихъ читателей, которые и безъ того были уже убѣждены въ татарщинѣ и китайщинѣ русскаго характера.

И послѣ монгольскаго ига, мракъ не проясняется, не смотря на итальянскихъ художниковъ, которыхъ въ XV и въ XVI вѣкѣ выписывали въ Москву, и которые являются у автора, какъ свѣтлыя полосы, для того только, чтобъ усилить впечатлѣніе общаго мрака. Передъ нами страшный образъ Ивана Грознаго, какъ представителя русскаго характера, и построенный имъ храмъ Василія Блаженнаго — предметъ вѣчныхъ насмѣшекъ, изумленія и порицаній нѣмецкихъ эстетиковъ. Вся послѣдующая исторія не сгладила съ Россіи ея магометанскаго характера, который всякому бросается въ глаза при первомъ взглядѣ на Русскіе города, эту безобразную смѣсь куполовъ и башенъ. Впрочемъ, чтобъ не сдѣлать Русскому искусству много чести, уровнявши его съ магометанскимъ, авторъ находитъ необходимымъ оговорку: „но — присовокупляетъ онъ: это сходство только внѣшнее: въ магометанской архитектурѣ это противоположеніе тонкихъ и высокихъ зданій низкимъ и округленнымъ имѣетъ строгій характеръ; въ русской же эта пестрота формъ и красокъ только забавна и игрива, или же роскошна и пышна".

Характеристику русской архитектуры въ томъ же томѣ дополняетъ авторъ немногими замѣтками о скульптурѣ и живописи. Впрочемъ, такъ какъ онъ и недогадывается о существованіи прилѣповъ и другихъ скульптурныхъ украшеній нашихъ церквей, о церковныхъ вратахъ и разныхъ металлическихъ издѣліяхъ съ барельефами, то смѣло утверждаетъ, что древней скульптуры въ Россіи вовсе нѣтъ. О живописи говоритъ онъ только въ общихъ мѣстахъ, еще поверхностнѣе, чѣмъ объ архитектурѣ. Онъ знаетъ, что и до сихъ поръ пишутъ у насъ иконы и въ монастыряхъ, и въ селахъ; слѣдуя тѣмъ, которые, не имѣютъ ни малѣйшаго понятія о живости колорита Строгановской и Царской иконописныхъ школъ, онъ полагаетъ, что лики нашихъ иконъ обыкновенно темные и зачадѣлые; не зная, что въ старину фигуры на иконахъ были только въ окладахъ, оставаясь всѣ на виду, онъ ставитъ общимъ правиломъ — покрыванье фигуръ металлическими ризами. Впрочемъ, мало ли чего не знаетъ авторъ! Ему, какъ Нѣмцу, тѣмъ извинительнѣе это незнаніе, что многіе изъ Русскихъ образованныхъ людей еще меньше его знаютъ нашу церковную старину, а думаютъ о ней почти также. Потому намъ интересны не свѣдѣнія знаменитаго автора, а убѣжденія и мнѣнія. Вотъ, напримѣръ, его общій выводъ о русской иконописи: „Уже первые русскіе, которые писали по византійскимъ образцамъ, очевидно рабски имъ слѣдовали. Они не чувствовали уже и того остатка жизни, который еще не изсякъ въ ихъ образцахъ, еще меньше сознавали они то, чего въ этихъ образцахъ недоставало; однако это бездушное производство соединялось съ чувствомъ благочестія. Но самая религія приняла характеръ отчуждающій; искусства, предназначеннаго ей въ услуженіе, не могла она сблизить съ жизнію, и тѣмъ болѣе достигала она своей цѣли, чѣмъ болѣе получало искусство выраженіе окоченѣлаго и безжизненнаго. Она не пробуждала высшаго, художественнаго чувства религіознаго, которое въ живомъ познаетъ Бога. Къ этому присовокупился деспотизмъ, который успѣлъ подавить въ самыхъ началахъ зародыши такого чувства. Уже въ XVI вѣкѣ (1551 г.), при-

няло силу закона повелѣніе великаго князя, чтобъ иконы писались такъ, какъ писалъ ихъ одинъ монахъ конца XIV вѣка, по имени Андрей Рублевъ, и религіозное искусство русскихъ терпѣливо подчинилось этому повелѣнію и уже не дѣлало ни малѣйшихъ опытовъ, чтобы какъ нибудь это повелѣніе обойти, или его ослушаться".

Знаменитый историкъ искусства намекаетъ здѣсь на Стоглавъ, впрочемъ вовсе ему неизвѣстный: иначе бы онъ коснулся прогрессивныхъ вопросовъ этого памятника объ улучшеніи иконописи и о воспитаніи иконописцевъ. Еще меньше того извѣстны ему успѣхи царской школы XVII в., дѣлавшей новыя и благотворныя попытки, особенно въ мастерской Симона Ушакова и его учениковъ. Впрочемъ еще разъ повторяю, самое дѣтское незнаніе Россіи—вещь очень обыкновенная въ нѣмецкихъ книгахъ, напоминающихъ воззрѣнія и тонъ средневѣковыхъ путешествій въ Россію. Но для насъ русскихъ, столько уважающихъ нѣмецкую ученость, особенно любопытенъ самый способъ ученаго изслѣдованія въ классической книгѣ такого знаменитаго эстетика и историка, какъ Шнаазе; для насъ любопытна самая система выводовъ общей характеристики русскаго искусства именно изъ тѣхъ самыхъ данныхъ, которыя я сейчасъ привелъ точными словами автора. Этимъ ограничивается все, что онъ знаетъ о русской иконописи, и тотъ часъ же вслѣдъ за выше приведенными словами, онъ дѣлаетъ общее обозрѣніе, въ которомъ, совершенно неизвѣстно почему, спокойное изложеніе историка должно было уступить мѣсто лиризму сатирика. Благодаря тому, что въ послѣдніе два года Русское ухо попривыкло къ разнымъ на нашъ счетъ вѣжливостямъ Западной печати, я думаю, не нужно запасаться равнодушіемъ, чтобъ больше съ интересомъ, нежели съ какимъ другимъ чувствомъ, прочесть этотъ общій выводъ, которымъ Шнаазе заключаетъ свое изслѣдованіе о русскомъ искусствѣ.

„Если сличимъ мы это направленіе (то есть, выше приведенное объ иконописи) съ архитектурою; то съ перваго разу покажется намъ, что оба эти искусства идутъ по противоположнымъ путямъ: архитектурныя зданія отличаются пышностью, пестротою, произволомъ и вліяніемъ чуждыхъ формъ и воззрѣній; образа—ужасаютъ своею мрачностью; они боязливо придерживаются первобытнаго преданья. Въ сущности и то и другое состоитъ въ тѣсной связи, вытекаетъ изъ общаго источника; мы поймемъ то и другое, если примемъ въ соображеніе религіозное настроеніе русскаго народа. Его благочестіе состоитъ преимущественно въ строгомъ наблюденіи предписанныхъ внѣшнихъ обрядностей. Глубокое настроеніе духа, проникающее всю жизнь и запечатлѣвающее чувствомъ Божества всѣ духовныя проявленія, здѣсь не нашло для себя соотвѣтствующей формы. Потому остался въ пренебреженіи пластическій элементъ, какъ выраженіе жизненной полноты и силы, какъ въ архитектурѣ, такъ и въ другихъ образовательныхъ искусствахъ; и то и другое распадается въ внѣшнихъ и противорѣчивыхъ проявленьяхъ. Зодчество посвящаетъ свои произведенья Божеству, но такому чувственному Божеству, которому оно должно льстить ослѣпительными красками и нагроможденными формами. Напротивъ того въ иконѣ Божество является человѣку тоже чувственному: оно должно было явиться ему только въ *ужасающемъ* видѣ. Въ Новгородѣ на одномъ колоссальномъ изображеніи Іисусовой главы читалась такая надпись: „смотри, какъ ужасенъ Господь твой"—этимъ вполнѣ выражается чувство этого народа. Его благоговѣніе основывается на страхѣ; ужасающее въ его глазахъ подобаетъ Божеству и замѣняетъ красоту".

Какъ ни занимательно продолжить эту выдержку, въ которой живое воображеніе автора собрало все отвращающее, невзрачное и ужасное, чтобъ возбудить къ русской народности не только омерзеніе, но и страхъ, однако, чтобъ пополнить недостатокъ этой характеристики, нѣсколько односторонней, всякій знакомый съ искусствомъ въ Россіи, не можетъ удержаться отъ слѣдующихъ вопросовъ: какъ бы и въ какую бы сторону разыгралось воображеніе остроумнаго автора, если бы онъ догадался при этомъ случаѣ, что бо́льшая часть церквей строились у насъ въ старину изъ дерева, въ самое короткое время, какъ свидѣтельствуютъ лѣтописи, и потому обыкновенно простой формы, скорѣе бѣдныя, лишонныя всякихъ украшеній, нежели пестрыя и причудливыя? Если бы авторъ зналъ, что въ такихъ церквахъ, какъ въ домашнихъ молельняхъ, иконостасы наполнялись иконами малаго размѣра, имѣвшими какой бы то ни было характеръ, только не ужасающій, чему препятствовалъ самый размѣръ ихъ? что Строгановская и особенно Царская школа иконописи особенно славились своими миніатюрными работами, правда пестрыми по колориту, но необыкновенно привѣтливаго, яснаго, часто гармоническаго тона? Что наконецъ фантазіи Ушакова Божество являлось въ самыхъ стройныхъ формахъ, и что онъ и ученики его также энергически возставали про-

тивъ невзрачности въ иконописи ремесленниковъ, какъ теперь нѣмецкій авторъ возстаетъ противъ русскаго церковнаго искусства вообще?

Но еще разъ повторяю, для насъ поучительно не отсутствіе свѣдѣній въ знаменитомъ авторѣ, а смѣлость и рѣшительность выводовъ. Послѣ приведеннаго выше, я пропускаю нѣсколько строкъ съ варіацами на любимую тему о татарщинѣ въ русской національности, и выписываю самый конецъ характеристики, въ которомъ, надобно было заявить, что Русскіе не только народъ кочевой, но въ своемъ искусствѣ далеко уступаютъ другимъ болѣе счастливымъ кочевымъ народамъ. „Этотъ недостатокъ чувства изящной формы Славяне раздѣляютъ съ прочими кочевыми народами, какъ и вообще въ ихъ образѣ жизни удержалось нѣчто полукочевое. Впрочемъ у южныхъ кочевниковъ этотъ недостатокъ восполняется покрайней мѣрѣ живостью и силою фантазіи, наполняющей ихъ языки образами, и воспитывающей въ нихъ поэтическія наклонности. У Славянъ и это качество не сильно и не значительно“.

Положимъ, что въ 1844 году, когда сдѣланъ былъ такой приговоръ надъ славянской поэзіею, еще не вполнѣ оцѣнено было высокое значеніе русскихъ и сербскихъ народныхъ пѣсенъ: но— съ точки зрѣнія логической, спрашивается—позволительно ли дѣлать выводъ и изрекать судъ о предметѣ вовсе неизвѣстномъ? Тотъ же вопросъ слѣдуетъ предложить и вообще обо всей этой характеристикѣ Русскаго церковнаго искусства.

Нѣтъ причины и даже смѣшно было бы подозрѣвать такого почтеннаго ученаго, какъ Шнаазе, въ пристрастіи къ русскимъ; но все же очевидно, что у него что-то въ душѣ накипѣло и просилось высказаться. Потому онъ не удовольствовался сказаннымъ, и къ главѣ о русскомъ искусствѣ присовокупилъ подъ особеннымъ залавіемъ: Schlussbetrachtung, еще нѣсколько пикантныхъ страницъ, въ которыхъ ведетъ онъ параллель между Русскими и Армянами, для того, чтобъ дать послѣднимъ преимущество передъ нами, и потомъ распространяется вообще о свободѣ и рабствѣ, прилагая эти идеи къ религіозности русскаго искусства, при чемъ проводитъ ту, впрочемъ вполнѣ справедливую мысль, что свобода способствуетъ развитію искусства. Отсюда, черезъ противоположеніе, извлекаетъ онъ тотъ выводъ, что русскіе даже вовсе не способны къ искусству. Доказательства текутъ рѣкою, свободно, ловко, и тѣмъ смѣлѣе, что не задерживаются ни однимъ фактомъ; только авторъ уже слишкомъ понадѣялся на свою, дѣйствительно, счастливую способность обобщать факты, и въ самомъ патетическомъ мѣстѣ характеристики, гдѣ онъ хочетъ нанести рѣшительный ударъ русской церкви, такъ неловко оступился, что уже и сами соотечественники его, заинтересованные въ послѣднее время Русскими ересями и расколами, должны придти въ тупикъ, передъ смѣлостью атора, рѣшившагося утверждать, что въ Россіи „не возникло никогда ни одной ереси, и потому въ самой русской церкви не оказалось ни малѣйшаго слѣда свободнаго движенія мысли“.

Переходя къ другимъ не менѣе знаменитымъ нѣмецкимъ историкамъ искусства, предварительно я долженъ замѣтить тоже, что сказано мною о Шнаазе. Мнѣнія ихъ о русскомъ искусствѣ составляютъ такое же странное исключеніе, противорѣчащее высокимъ достоинствамъ ихъ сочиненій.

Куглеръ, сочиненія котораго сдѣлались настольными книгами всякаго, кто занимается изящными искусствами, въ своемъ Учебникѣ исторіи искусства удѣляетъ Россіи только три странички, съ политипажемъ, изображающимъ храмъ Василія Блаженнаго, какъ образчикъ затѣйливаго каприза, воспитаннаго татарскимъ вліяніемъ. „Процвѣтаніе этого стиля—сказано въ Руководствѣ—развившагося до фантастически-варварской пышности, относится къ половинѣ XVI столѣтія. Особенно оказывается оно въ храмѣ Василія Блаженнаго“ и т. д. Свѣдѣнія объ иконописи ограничиваются двумя-тремя замѣтками о томъ, что Русскіе поклоняются не Божеству, а иконамъ, и потому одѣваютъ ихъ въ дорогія ризы, и что иконописцы соблюдаютъ въ своихъ иконахъ однажды навсегда установившіеся типы *). Чтобъ этой характеристикѣ дать надлежащій колоритъ, Куглеръ, согласно ея содержанію, оттѣняетъ ее тѣмъ мѣстомъ, какое даетъ ей въ общей системѣ своего учебника. Русское искусство въ этой настольной книгѣ отдѣлено отъ византійскаго и вообще отъ христіанскаго цѣлымъ рядомъ главъ, имѣющихъ предметомъ искусство индійское и магометанское, такъ что, относительно религіи и искусства въ учебникѣ Куглера русскіе примыкаютъ не къ византійцамъ и другимъ христіанамъ, а къ магометанамъ, и политипажъ съ Василіемъ Блаженнымъ непосредственно слѣдуетъ за изображеньями турецкихъ и персидскихъ мечетей.

---

*) Я не привожу здѣсь болѣе подробныхъ выходокъ противъ русской иконописи изъ Учебника исторіи живописи Куглера, изд. 2-е, 1847 г. I, стр. 99 и слѣд. Послѣ Шнаазе русскій читатель не встрѣтитъ въ этихъ выходкахъ ничего особенно новаго и пикантнаго.

Не больше пощады Русскому искусству найдемъ мы въ третьемъ столь же знаменитомъ авторитетѣ. Это *Эрнстъ Фёрстеръ*. Съ обширною ученостію Куглера и эстетическимъ вкусомъ Шнаазе, Фёрстеръ соединяетъ въ себѣ художника и туриста. Онъ отлично знаетъ Италію, проведши цѣлые года во многихъ изъ городовъ ея, и лучшій изъ путеводителей по Италіи принадлежитъ ему. Къ своимъ сочиненіямъ по исторіи искусства самъ онъ дѣлалъ рисунки и гравировалъ. Его Памятники нѣмецкаго искусства по отличнымъ рисункамъ принадлежатъ къ лучшимъ европейскимъ изданьямъ. Тѣмъ же достоинствомъ отличается его монографія о Джіотто и его школѣ. Между спеціальными трудами по исторіи нѣмецкаго и итальянскаго искусства, Фёрстеру не приходилось интересоваться Россіею. Но, въ послѣднее время, будучи вызванъ Лейпцигскимъ издателемъ Вейгелемъ участвовать вмѣстѣ съ другими учеными въ составленіи художественной энциклопедіи, Фёрстеръ составилъ мастерской очеркъ всѣхъ образовательныхъ искусствъ, какъ введеніе въ исторію этихъ искусствъ, имѣющее задачею элементарное ознакомленіе съ основаніями предмета и развитіе и воспитаніе вкуса, и изданное въ 1862 г. подъ названіемъ: Vorschule der Kunstgeschichte. Въ этомъ-то популярномъ сочиненіи Фёрстеръ посвящаетъ не больше четырехъ строкъ и русскому искусству, собственно русской архитектурѣ, о которой иностранцы, слѣдуя еще стариннымъ путешественникамъ, знаютъ больше, нежели объ иконописи и ваяніи. Эти немногія строки имѣютъ особенную силу въ книгѣ, назначаемой въ элементарное руководство къ образованію вкуса публики. При политипажѣ, изображающемъ одинъ изъ Московскихъ соборовъ съ пятью главами, значится слѣдующее: „Отклоненіе отъ стиля византійскаго, или вѣрнѣе искаженіе его представляетъ стиль Русскій, въ которомъ скопленіе неправильныхъ формъ, нагроможденныхъ одна на другую, и произволъ въ сочетаніи частей соединяются съ безобразнымъ родомъ куполовъ, въ видѣ луковицы помѣщаемыхъ на церквахъ и башняхъ“.

Какъ ни жостокъ этотъ отзывъ, все онъ не такъ враждебенъ для русскихъ, какъ отзывы Шнаазе и Куглера, и основывается не на догадкахъ о сродствѣ русскихъ съ Индіею и Персіею, а на субъективномъ чувствѣ вкуса; потому вполнѣ соотвѣтствуетъ тѣмъ неблагопріятнымъ взглядамъ, которые четверть столѣтія тому назадъ еще многіе изъ западныхъ эстетиковъ имѣли на готическое искусство, въ которомъ, кромѣ безобразія и путаницы формъ ничего другаго не умѣли видѣть. Глазъ, пріученный къ изяществу формъ итальянской живописи XV вѣка, найдетъ много средневѣковой неуклюжести въ нѣмецкихъ школахъ того же времени. Что же страннаго, если современные намъ западные эстетики съ такимъ же чувствомъ личнаго превосходства относятся къ вовсе неизвѣстному имъ, еще и нами вполнѣ неоцѣненному нашему церковному искусству?

На первый разъ довольно уже и того, что иностранцы интересуются нашею національностію. Будемъ и за то имъ благодарны. А что они заботятся о насъ и при всякомъ удобномъ случаѣ о насъ вспоминаютъ, даже въ эстетическомъ отношеніи, почитаю умѣстнымъ заключить эту статью самымъ новѣйшимъ тому доказательствомъ. Доцентъ Гейдельбергскаго Университета Карлъ Лемке въ своей популярной эстетикѣ, вышедшей въ 1865 г., въ главѣ объ эстетическихъ способностяхъ разныхъ народовъ, касается и Славянъ, ставя на первомъ планѣ Русскихъ и Поляковъ, какъ и надобно ожидать, свысока трактуетъ тѣхъ и другихъ, и, принадлежа къ партіи, враждебной средне-вѣковому искусству, не щадитъ и вообще религіознаго направленія въ русскомъ искусствѣ.

„Изъ Славянъ вкратцѣ коснусь я только Поляковъ и Русскихъ — говоритъ онъ: о прочихъ же замѣчу, что въ нихъ преобладаетъ музыкальное и поэтическое дарованіе: такъ музыка у Чеховъ, поэзія у Сербовъ. Въ эстетическомъ отношеніи Полякъ имѣетъ значеніе, какъ личность,— Русскій, разумѣя простонародье — дѣйствуетъ только въ массѣ. Полякъ—живъ, фантастиченъ, легковѣренъ, танцоръ и рыцарь. Русскій — неподатливъ, себѣ на умѣ, разсчетистъ, ѣздитъ въ повозкѣ. Полякъ отличается наглостью, Русскій— крутымъ характеромъ. Относительно художественнаго развитія та и другая нація имѣютъ нѣкоторое значеніе только въ поэзіи, но и въ этомъ искусствѣ Русскіе не отличаются оригинальностью; впрочемъ они одарены необыкновеннымъ талантомъ подражанія, и при помощи этого таланта съ малыми средствами достигаютъ значительныхъ результатовъ. Аристократическій Полякъ позаимствовался изъ Франціи разными внѣшностями, и съ славянскою, варварскою грубостью и французскою вѣтренностью привыкъ расточать свои силы. Русскій, исполненный коммунистическихъ началъ, но подъ деспотическимъ правленьемъ (?), по религіи и преданьямъ связанъ съ Византіею и наслѣдовалъ ея ограниченность во всемъ, гдѣ только еще не оказалось за-

падное вліяніе. Это особенно видно въ образовательныхъ искусствахъ, потому что они состоятъ еще въ услуженіи Религіи. Схематизмъ, безжизненность и безвкусіе—отличительныя ихъ качества; тупая, восточная пышность замѣняетъ въ нихъ красоту".

Въ этой характеристикѣ, сложенной изъ вѣчно повторяющихся на одну тему избитыхъ варіацій и общихъ мѣстъ, есть однако два пункта, которые не могутъ не вызвать невольную улыбку всякого, кто ближе знакомъ съ дѣломъ. Вопервыхъ — Гейдельбергскій доцентъ простодушно увѣряетъ свою публику, что поэзія Русскихъ мало создала оригинальнаго, а Сербы отличаются своею поэзіею, тогда какъ русскія народныя былины вмѣстѣ съ малорусскими думами и пѣснями ничѣмъ не уступаютъ болгаросербскому эпосу, составляя въ совокупности съ этимъ послѣднимъ самое оригинальное явленіе въ исторіи народной поэзіи всей Европы. Вовторыхъ—по мнѣнію Нѣмцевъ, Чехи заявили себя кое-чѣмъ только въ музыкѣ; между тѣмъ какъ множество художественныхъ памятниковъ, сохранившихся отъ XI до XV вѣка, убѣждаютъ всякого безпристрастнаго цѣнителя, что чешская школа живописи далеко опередила нѣмецкую, слѣдовательно развилась независимо отъ нѣмецкой, а въ XIV вѣкѣ можетъ быть сравниваема только съ современною ей итальянскою. Это впрочемъ знаютъ и сами Нѣмцы, но, по разнымъ причинамъ, до которыхъ намъ нѣтъ дѣла — желая отодвигать нашихъ соплеменниковъ на задній планъ, увѣряютъ, что въ XIV вѣкѣ при Карлѣ IV чешская школа живописи процвѣла оттого, что этотъ Императоръ, жившій долгое время въ Парижѣ, вѣроятно, взялъ оттуда съ собою французскаго миніатюриста, которому и обязана Чехія своею прекрасною живописью, или же имѣлъ при себѣ въ Парижѣ какого-нибудь Чеха, который тамъ пріобрѣлъ изящный стиль и потомъ распространилъ его между своими земляками. Это мнѣніе и почти этими словами читается въ Учебникѣ нѣмецкой и нидерландской живописи, изданномъ въ 1862 г. Ваагеномъ, который впрочемъ лучше другихъ своихъ соотечественниковъ знаетъ Россію и цѣнитъ ея художественныя собранія *).

Впрочемъ, въ заключеніе еще разъ повторяю, что, излагая мнѣнія иностранцевъ о русскомъ искусствѣ, я вовсе не имѣлъ безполезнаго намѣренія доказывать общеизвѣстную истину, что иностранцы мало насъ знаютъ; но полагалъ, что принять къ соображенію эти мнѣнія будетъ не безполезно для того, чтобы по достоинству оцѣнить ихъ отголоски въ нашемъ отечествѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ, возвратить ихъ, кому слѣдуетъ по принадлежности.

Ѳ. Буслаевъ.

P. S. Послѣ того, какъ эта статья была написана и прочтена въ одномъ изъ засѣданій Общества, вышла въ свѣтъ одна нѣмецкая книга извѣстнаго археолога Оскара Мотеса (Oskar Mothes), автора очень хорошаго сочиненія объ Архитиктурѣ и Скульптурѣ въ Венеціи. Новая книга его, подъ заглавіемъ: „Форма базиликъ у христіанъ первыхъ столѣтій" (Die Basilikenform. Leipzig. 1865), содержитъ въ себѣ много полезныхъ свѣдѣній объ исторіи храмовъ самой ранней Христіанской эпохи; но для насъ—русскихъ, на страницѣ 28-ой, предлагаетъ она безцѣнныя полторы строчки, которыя по своему простодушному невѣжеству, должны обезоруживать всякое негодованіе къ несправедливымъ о насъ отзывамъ иностранцевъ; потому что ничто столько не примиряетъ съ хулителями, какъ то, когда они впадаютъ въ смѣшное и пошлое. Вотъ эти удивительныя полторы строчки: „Въ Россіи приходская церковь называется *вассиліи*, другія большаго размѣра *кодопрь*" (In Rusland heisst die Pfarrkirche *wassilji*, andere, wenn auch grosse Kirchen *codopr*). Предоставляю досугу читателей объяснить эту загадку; я же съ своей стороны предложу нѣкоторыя соображенія для облегченія ихъ труда. Удивляясь въ разныхъ нѣмецкихъ учебникахъ политипажамъ съ храма *Василія Блаженнаго*, ученый археологъ пришелъ къ счастливой мысли, что и всѣ въ Россіи церкви называются *Васильями* (какъ извощики — Ваньками). Что же касается до *кодопра*, то, по моему крайнему разумѣнію, это не что иное, какъ русское слово *соборъ*, удачно переведенное на латинскую транскрипцію *codopr*, въ которой русскія буквы *б* и *ъ*, за отсутствіемъ ихъ въ латинскомъ алфавитѣ, были переименованы въ *d* и *r*. Можете послѣ этого судить, какъ основательны будутъ мнѣнія такихъ остроумныхъ ученыхъ о религіозномъ и эстетическомъ характерѣ разныхъ русскихъ *васильевъ* и *кодопровъ!*

---

*) Томъ I, стр. 57.

МНѢНІЕ Г. В. ШУЛЬЦА О ПОЗДНѢЙШЕЙ ВИЗАНТІЙСКОЙ ИКОНОПИСИ.

Denkmäler der kunst des mittelalters in Unter-Italien von Heinrich Wilhelm Schulz. Dresden. 1860 (*Памятники средневѣковаго Искусства въ нижней Италіи, Г. В. Шульца, по смерти автора изданные Ф. Фонъ-Квастомъ. 4 тома въ 4-у, съ атласомъ отличныхъ рисунковъ, въ листъ*).

Не имѣя намѣренія говорить подробно объ этомъ превосходномъ сочиненіи, результатѣ многолѣтнихъ изслѣдованій, сдѣланныхъ авторомъ на самыхъ мѣстахъ, почитаю не лишнимъ замѣтить, что въ ранніе средніе вѣка южная Италія, по близкимъ и частымъ сношеніямъ съ Византіею, имѣетъ для нас – Русскихъ особенный интересъ, можетъ быть, въ такой же мѣрѣ, какъ въ сѣверной Италіи Равенна. Здѣсь Нола съ живыми воспоминаньями о Павлинѣ Ноланскомъ, сочиненія котораго бросаютъ такой яркій свѣтъ на христіанское искусство первыхъ временъ; здѣсь Бари съ соборомъ и мощами Николая Угодника; здѣсь Беневентъ, Атрани, Амальфи и нѣсколько другихъ городовъ съ церковными вратами византійской работы XI в.; здѣсь же и превосходныя врата Горы Св. Ангела (Monte S. Angelo), столь сходныя съ нашими такъ называемыми Корсунскими вратами, какъ это показано на стр. 73 этого Сборника; наконецъ здѣсь же знаменитый монастырь Горы Кассинской (Monte Cassino), этотъ разсадникъ средневѣковаго итальянскаго искусства, учрежденный во второй половинѣ XI столѣтія Монте-Кассинскимъ Аббатомъ Дезидеріемъ при посредствѣ вызванныхъ имъ изъ Византіи мастеровъ. Извѣстно, какое громадное вліяніе на успѣхи итальянскаго искусства въ концѣ XIII и въ началѣ XIV столѣтія имѣла Пизанская школа скульптуры. На основаніи многихъ данныхъ, открытыхъ и объясненныхъ Шульцомъ въ его „Памятникахъ средневѣковаго искусства въ Нижней Италіи", ученые *) приходятъ къ той мысли, что Пизанская школа пошла отъ древнѣйшихъ школъ южной Италіи и состояла съ ними въ ближайшемъ сродствѣ, такъ же какъ и торговый флотъ Пизы былъ въ постоянныхъ сношеньяхъ съ Амальфи, Палермо и другими приморскими городами южной Италіи и Сициліи.

Гейнрихъ Вильгельмъ Шульцъ принадлежалъ къ тѣмъ самостоятельнымъ умамъ, которые не увлекаются на вѣтеръ пущеннымъ мнѣніемъ, и не боятся высказать правду наперекоръ общепринятымъ предразсудкамъ. Когда повсюду въ учебникахъ и журналахъ, Византію клеймили позорными прозвищами и издѣвались надъ ея искусствомъ, онъ одинъ изъ первыхъ рѣшился сказать объ этомъ искусствѣ доброе слово. Именно въ этомъ отношеніи имѣетъ для насъ особенную цѣну одно мѣсто въ первой части его обширнаго сочиненія (стр. 141—143), гдѣ онъ говоритъ о впечатлѣніи, произведенномъ на него позднѣйшею византійскою иконописью въ одной греческой церкви, въ маленькомъ южно-итальянскомъ городкѣ Барлеттѣ.

Привожу въ переводѣ собственныя слова автора объ иконостасѣ этой церкви.

„Вверху по срединѣ, какъ главный образъ христіанской вѣры, находится Христосъ, распятый на крестѣ, съ Маріею и Іоанномъ по сторонамъ. Направо и налѣво по ме́ньшей иконѣ, на одной несеніе креста, на другой снятіе со креста, какъ историческое дополненіе къ главному образу. Затѣмъ слѣдуютъ двѣнадцать апостоловъ, каждый на отдѣльной доскѣ, сидитъ на изукрашенномъ престолѣ съ подушкою, какъ изображаются въ лонгобардскихъ рукописяхъ епископы. Потомъ опять Христосъ, возсѣдаетъ на крылахъ двухъ Херувимовъ, по сторонамъ Дѣва Марія и *Крылатый* Іоаннъ Креститель".

„Подъ апостолами идетъ рядъ небольшихъ образовъ, на которыхъ писаны главныя событія изъ земной жизни Спасителя: Благовѣщеніе, Поклоненіе пастырей, Обрѣзаніе, Крещеніе, Принесеніе во храмъ, Преображеніе, Христосъ и Самаряныня, Входъ въ Іерусалимъ, Воскресеніе, Вознесеніе и Сошествіе Св. Духа. Всѣ эти образки исполнены жизни и отличаются величіемъ и пристойностью. Недостатокъ въ сочетаніи красокъ, бросающійся въ глаза въ иконахъ большаго размѣра, здѣсь не такъ замѣтенъ. Особенно величественно сочинено Воскресеніе, также замѣчательно по необыкновенному изяществу Сошествіе Св. Духа. Вознесеніе представлено еще въ древне-византійскомъ видѣ: Христосъ возсѣдаетъ на радугѣ, съ двумя Ангелами по сторонамъ".

„Подъ этими иконами, расположенными въ видѣ пирамиды, идутъ другія, по обѣ стороны царскихъ вратъ. Направо отъ зрителя, колоссальное изображеніе Христа, по грудь, окруженное четырьмя маленькими иконами Евангелистовъ, въ величественно благородномъ, строгомъ стилѣ, а на другой сторонѣ, въ соотвѣтствіе этому, колоссальный же образъ Дѣвы Маріи съ Младенцемъ. Этотъ образъ, равно какъ и

*) Германъ Гриммъ въ мартовской книжкѣ своего журнала: *Ueber Künstler und Kunstwerke*, за 1865 г.

Св. Спиридона (о которомъ будетъ сказано ниже) особенно неудачны въ колоритѣ, тяжелы и безжизненны; все же ликъ Богородицы отличается торжественнымъ достоинствомъ“.

„Затѣмъ идутъ по обѣ стороны по фигурѣ, въ натуральную величину, Св. Василій и Св. Спиридонъ, какъ значится въ греческой надписи. Сверхъ того нѣсколько мелкихъ иконъ; между ними икона Іоанна Крестителя, съ голубоватыми съ бѣлымъ крыльями, по древне-типическому представленію. Онъ одѣтъ въ звѣриной шкурѣ; исхудалыя руки поднимаетъ къ головѣ. Надъ нимъ небольшая икона Св Георгія, фигура, исполненная необыкновенной жизненности, геніально задумана, въ томъ моментѣ, когда этотъ святой стремительно поражетъ змія. Св. Димитрій, тоже на конѣ, столько же величавая фигура; но лучшая изъ всѣхъ иконъ — это Троица, по истинѣ, художественно написана. Внизу въ серединѣ сидитъ Дѣва Марія съ Христомъ на колѣняхъ, съ миловиднымъ Младенцемъ, одѣтымъ въ бѣлое съ золотомъ. На одной сторонѣ стоитъ Св. Христофоръ, опершись на посохъ, съ Христомъ-Младенцемъ на плечахъ; налѣво въ епископскомъ облаченіи тотъ же Св Спиридонъ, какъ гласитъ надпись, которую Греки никогда не забываютъ начертывать на своихъ иконахъ. Вверху возсѣдаетъ на престолѣ Богъ Отецъ, съ долгою, бѣлою бородою, держа въ рукѣ земной шаръ, въ величественномъ достоинствѣ; около него Богъ Сынъ, въ прекрасномъ видѣ учителя смертныхъ; между головами обоихъ паритъ Духъ Святой. Этотъ образокъ принадлежитъ къ лучшимъ, какіе только мнѣ случалось видѣть между религіозными изображеніями. Хотя греческое искусство строгимъ соблюденіемъ типа даетъ мало свободы и произвола художественному дарованію, однако оно не препятствуетъ нѣкоторому усовершенствованію; и именно тогда-то оно не уступаетъ религіозному искусству итальянскому, которое, не зная никакихъ границъ, вводитъ въ святилище церкви всякую земную страсть“.

Очень можетъ быть, что византійскій стиль нѣкоторыхъ изъ видѣнныхъ Шульцомъ въ Барлеттѣ иконъ былъ усовершенствованъ подъ вліяньемъ итальянскимъ, на что указываетъ уже и западный типъ Св. Христофора съ Младенцемъ-Христомъ; все же опытный глазъ такого основательнаго знатока не могъ ошибиться въ различіи между византійскимъ и итальянскимъ искусствомъ, и особенно въ самой Италіи, гдѣ на каждомъ шагу онъ имѣлъ случай провѣрить свои художественныя впечатлѣнія. Въ сущности авторъ говоритъ о позднѣйшемъ византійскомъ искусствѣ то же самое, что скажетъ о русской иконописи всякій безпристрастный русскій человѣкъ. Таже смѣсь техническихъ недостатковъ съ глубиною мысли, сухости и невзрачности съ величіемъ и строгостью, а въ существѣ самаго стиля, при вѣрности преданію, таже способность къ усовершенствованью, основанная на томъ же преданіи; потому что своими началами оно восходитъ къ лучшей эпохѣ христіанскаго церковнаго искусства.

Ѳ. Буслаевъ.

АНГЛО-САКСОНСКІЙ КРЕСТЪ VIII СТОЛѢТІЯ.

De Cruce Ruthvellensi et de auctore versuum in illa inscriptorum qui ad passionem Domini pertinent. Scripsit Franciscus Ed. Christ. Dietrich. Addita tabula lapide excusa. Marburgi. MDCCCLXV. (*О крестѣ рутвелльскомъ и объ авторѣ стиховъ, написанныхъ на немъ и относящихся къ страданію І. Христа. Сочиненіе Фр. Эд. Христ. Дитриха. Со снимкомъ. Марбургъ. 1865*).

Древніе христіане не изображали Христа страждущаго; они старались представить спасительныя слѣдствія Его страданія и величіе, проявившееся въ Его земной жизни. Одинъ изъ знаменитѣйшихъ монументальныхъ остатковъ этого древне-христіанскаго представленія сохранился въ крестѣ, возвышающемся на огромномъ четыреугольномъ обелискѣ, въ городѣ Рутвеллѣ, въ древнемъ Нортумберландѣ, а нынѣ на границѣ Англіи и Шотландіи. Весь каменный обелискъ украшенъ барельефами, по бо́льшей части относящимися къ исторіи жизни Христа, а надписи двухъ родовъ покрываютъ края памятника; изъ этихъ надписей латинскія объясняютъ изображенія; а рядъ другихъ надписей на древнемъ саксонскомъ языкѣ, назначенныхъ, очевидно, для простаго народа, содержитъ повѣствованіе о страданіи Христа.

Въ XVI стол. памятникъ пострадалъ отъ иконоборцевъ, въ 1642 году пресвитеріане сбросили крестъ и часть обелиска разломали; возстановленный въ нынѣшнемъ столѣтіи, памятникъ былъ описанъ *Генрихомъ Дунканомъ*, надписями занимался *Вильгельмъ Гриммъ;* описаніе помѣщено было *Кэмблемъ* въ „*Британской Археологіи*“. Поименованная брошюра *Дитриха* много разъясняетъ теперь пониманіе этого древняго и весьма пострадавшаго памятника.

Лица на барельефахъ стерлись, сильно пostра-

дали и самыя фигуры, а отъ надписей остались по бóльшей части небольшіе фрагменты. Обелискъ четвероугольный, и двѣ стороны его, противуположныя другъ другу, шире остальныхъ двухъ и отличаются отъ нихъ изображеніями, преимущественно историческими; на краяхъ этихъ сторонъ надписи латинскія, взятыя изъ Евангелія. Двѣ другія стороны, болѣе узкія, наполнены, по арабскому обычаю, изогнутыми и переплетенными фигурами; по краямъ англосаксонскія руны.

Смыслъ тѣхъ историческихъ изображеній, идущихъ по порядку снизу вверхъ, можно было открыть, только разобравши надписи, что и было исполнено Дитрихомъ съ величайшимъ остроуміемъ, по латинскому кодексу Евангелія. Одна сторона предшествуетъ другой, по смыслу изображеній; на ней внизу Марія съ Ангеломъ, благовѣствующимъ о рожденіи Спасителя; обѣ фигуры въ лучезарныхъ нимбахъ, *Ангелъ безъ крыльевъ*. Выше: Христосъ исцѣляетъ слѣпорожденнаго, повелѣвая ему омыться въ водахъ силоамскихъ, для чего Онъ и держитъ въ рукахъ одѣяніе слѣпаго. Далѣе изображеніе Христа и Маріи Магдалины, простертой передъ Нимъ и умащающей Его ноги; голова Христа тоже въ лучезарномъ нимбѣ. Выше, послѣ пустаго пространства, изображены два человѣка, обнявшись; но надпись здѣсь совершенно исчезла, и потому нельзя опредѣлить, кого они представляютъ. Послѣдняя фигура — человѣкъ пускающій стрѣлу изъ лука; на верхнемъ концѣ креста—эпистиліи человѣкъ съ орломъ — Евангелистъ Іоаннъ; въ срединѣ креста, въ медальонѣ треугольникъ, а на поперечномъ древѣ: слѣва китъ, справа драконъ. На противуположной сторонѣ, въ самомъ нижнемъ полѣ весьма пострадавшее изображеніе — бѣгство Богородицы съ Младенцемъ Іисусомъ и Іосифомъ въ Египетъ; выше два человѣка, дѣлящіе между собою маленькій хлѣбецъ: это Павелъ и Ананія въ Аравійской пустынѣ, гдѣ жилъ Павелъ, послѣ того какъ ему вновь было возвращено Ананіей утраченное зрѣніе. Далѣе: опять Христосъ въ лучахъ, стоящій на двухъ животныхъ (волкахъ), въ которыхъ символически означаются попранные Имъ враги; иначе понимая, это — изображеніе животныхъ, которыя, познавши милосердіе и справедливость Господа, покинули свое звѣрство и обратились къ Нему. Выше Богъ Отецъ, держащій на рукахъ Агнца. Подъ среднимъ медальономъ креста изображеніе двухъ человѣкъ, почти совершенно исчезнувшее; надпись къ нему тоже стерлась. На эпистиліи креста орелъ, сидящій на вѣткѣ; въ срединѣ, въ медальонѣ лице въ лучахъ; на лѣвомъ рогѣ креста пѣтухъ, на правомъ—Агнецъ. Всѣ эти изображенія принадлежатъ одному времени и находятся въ связи съ страданіями Христа; первый рядъ изображеній представляетъ Его жизнь спасительную для всѣхъ вѣрующихъ въ Него; второй являетъ Его судьею и спасителемъ всѣхъ вообще и въ частности – язычниковъ (бѣгство въ Египетъ, Павелъ и пр.).

Обратимся теперь къ тѣмъ двумъ сторонамъ обелиска, которыя ýже первыхъ и наполнены изображеніями въ арабскомъ стилѣ. Тонкое дерево проходитъ снизу вверхъ по срединѣ каждой изъ этихъ сторонъ, выпуская различные цвѣты и ростки, а на сгибахъ его сидятъ птицы и животныя четвероногія и ѣдятъ плоды этого дерева. Изображеніе это понимали различно: иные думали, что это дерево генеалогическое; другіе, что это то дерево, которое, по Евангелію, выростая изъ малаго зерна, даетъ жилище подъ своими вѣтвями многимъ птицамъ, и которое прообразуетъ собою, такимъ образомъ, христіанскую церковь. Скорѣе всего это дерево подходитъ къ виноградному; лоза виноградная, въ связи съ крестомъ, часто встрѣчается въ христіанскомъ искусствѣ *); на одной изъ мозаикъ Св. Климента въ Римѣ распятіе стоитъ посреди виноградника, символически изображающаго церковь; самый крестъ является на одной ризѣ XV вѣка (въ Нюренбергскомъ музеумѣ) въ видѣ виноградпаго дерева съ листьями и кистями винограда.

Англо-саксонскія надписи по краямъ этихъ изображеній состоятъ изъ девятнадцати полустишій, взятыхъ изъ нортумбрійскаго стихотворенія, содержаніе котораго относится къ страданію и смерти Іисуса Христа. Это стихотвореніе, или лучше поэма „о Св. Крестѣ", помѣщенное въ „Bibliotheca Anglosaxonica" *Грейна,* при сравненіи съ остатками надписи, ясно опредѣляетъ ея источникъ и смыслъ. По догадкѣ Дитриха и др., поэтъ, которому принадлежитъ это стихотвореніе, былъ древній саксонскій поэтъ и епископъ *Киневульфъ Линдисфарнскій*, который составилъ также поэму о воплощеніи Христа и Его второмъ пришествіи,—авторъ эпическаго разсказа объ обрѣтеніи Креста Св. Еленой; въ 737 году Киневульфъ получилъ епископство въ Нортумберландѣ, которое въ 780 году оставилъ, и скоро послѣ этого, въ 782 году умеръ. Юноша знатнаго происхожденія, рано сталъ онъ извѣстенъ королю Нортумберландскому, по своей учености и высоко-

*) См. трактатъ *Фердинанда Пипера:* «Der Baum des Lebens», помѣщенный въ Евангелич. Календ. Берлинъ. 1863.

му образованію; королемъ же былъ въ то время Цеовульфъ, любившій науку и искусства; ему посвятилъ Беда Достопочтенный свою церковную исторію Англосаксовъ; и весьма вѣроятно, что именно этотъ король назначилъ Киневульфа, образованнаго поэта, епископомъ,—что тогда было въ обычаѣ.

Слѣдовательно, принявши во вниманіе, что надпись заимствована изъ поэмы Киневульфа, составленной около 765 года, должно заключать, что и современная этой надписи — надпись латинская, а равно и весь памятникъ сдѣланъ не раньше 765 года, — вообще не раньше начала второй половины VIII столѣтія; форма письменъ сближаетъ ту надпись съ саксонскимъ отрывкомъ изъ Беды († 735), а характеръ изображеній, не лишенныхъ притомъ нѣкотораго изящества, указываетъ на средину VIII столѣтія. Въ это время спокойное положеніе дѣлъ позволяло Англосаксамъ заниматься интересами церкви, и это продолжалось не долго, потому что скоро послѣ этого начались набѣги Норманновъ, которые въ 794 году страшно опустошили Нортумберландъ, разрушили храмы и монастыри, между прочимъ Линдисфарнскій. Потомъ въ IX столѣтіи одно за другимъ слѣдовали вторженія Датчанъ, предводителей которыхъ жители Нортумберланда принуждены были принять къ себѣ въ короли; въ 867 году страшный набѣгъ Норманновъ подъ предводительствомъ Рагнара Лодброга; тоже въ 876 и 883 годахъ. Въ такое время, понятно, туземцы христіане не могли и думать о созиданіи такихъ памятниковъ, каковъ напр. крестъ рутвелльскій. Кромѣ этого есть извѣстія, что въ VIII стол. не только было во всеобщемъ употребленіи ставить большіе каменные кресты, но и вообще тогда впервые искусство ваянія было примѣнено къ украшенію крестовъ. Это было время процвѣтанія поэзіи и науки, когда школы Нортумберланда, основанныя Эгбертомъ, архіепископомъ Іоркскимъ, разливали свѣтъ просвѣщенія даже на самую Францію; когда въ Нортумберландѣ строили много храмовъ, стѣны которыхъ, блистая различными красками, украшаемы были историческими картинами; къ тому же времени должно отнести два креста и доселѣ существующіе въ городѣ Бьюкэстлѣ, и нѣсколько другихъ такихъ же каменныхъ крестовъ, упоминаемыхъ на кладбищѣ Линдисфарнскаго монастыря. Итакъ крестъ Рутвелльскій сдѣланъ былъ не раньше 765 и не позже 794 года, и, вѣроятно, вскорѣ послѣ 765 года, когда составлена была поэма о Св. Крестѣ, потому что, спустя нѣсколько десятилѣтій, труды Киневульфа были совершенно позабыты.

Если нѣтъ никакихъ свѣдѣній о томъ, кто былъ тотъ свѣтскій владѣтель, по приказанію и на издержки котораго былъ воздвигнутъ этотъ крестъ; за то вполнѣ справедливо можно предполагать, что художникъ, создавшій и расположившій изображенія этого памятника, былъ лицо духовное и человѣкъ съ высокимъ по тогдашнему времени образованіемъ; можетъ быть, самъ епископъ Киневульфъ подавалъ при этомъ совѣты; такъ по крайней мѣрѣ заставляетъ думать выборъ изображеній въ цѣломъ и въ частностяхъ сходный съ духомъ, проявляющимся въ поэмѣ образованнаго епископа.

Н. Кондаковъ.

ЖИТІЯ РУССКИХЪ УГОДНИКОВЪ, КАКЪ ОДИНЪ ИЗЪ ГЛАВНЫХЪ ИСТОЧНИКОВЪ ДЛЯ ИСТОРІИ РУССКАГО ЦЕРКОВНАГО ИСКУССТВА.

По поводу двухъ житій Іосифа Волоколамскаго, изданныхъ г. Невоструевымъ въ *Чтеніяхъ въ Московскомъ Обществѣ любителей духовнаго просвѣщенія. Москва. 1865.*

Есть такіе періоды въ исторіи народовъ, когда искусство и религія составляютъ одно нераздѣльное цѣлое. Древнѣйшія эпическія сказанія о богахъ и происхожденіи міра — столько же памятники поэтическаго творчества, сколько религіознаго сознанія. Древніе Греки приходили къ убѣжденію, что Гомеръ и Гезіодъ были создателями ихъ миѳологіи. Лирическая поэзія сначала посвящала себя прославленію боговъ и сопровождала священные обряды, и самая драма вышла изъ святилища храмовъ. Были народы, для которыхъ поэзія, исторія, философія и религіозное преданье и церковный догматъ были одно и тоже. Древнѣйшая Еврейская литература есть вмѣстѣ и Св. Писаніе. Архитектура впервые сознала свое художественное значеніе въ храмѣ, посвященномъ божеству. Первыя статуи изображали боговъ и чествовались, какъ видимое ихъ воплощеніе.

Тоже единеніе элементовъ народной жизни, сосредоточенныхъ въ религіи, представляетъ намъ и ранняя эпоха Христіанской Исторіи, не смотря на ихъ осложненіе, сравнительно съ элементами жизни народовъ до-христіанскихъ. Если люди болѣе просвѣщенные умѣли и тогда отдѣ-

лять духъ религіи отъ ея внѣшности; то для толпы художественная форма и ея религіозный смыслъ представляли нераздѣльное единство. Храмъ былъ символомъ невидимой Церкви, какъ собранія вѣрующихъ; отъ скульптурнаго или живописнаго изображенія чаяли спасительнаго чуда, какъ бы отъ самой идеи, въ нихъ воплощенной. Начертаніе иконы считалось дѣломъ благочестивымъ, къ которому приступали съ постомъ и молитвою. Особенно чтились иконы, писанныя святыми угодниками. Чтобъ придать бóльшую цѣну мѣстной святыни, связывали ея происхожденіе съ именемъ какого нибудь святаго. Наконецъ до полнаго обоготворенія было возведено искусство въ народномъ убѣжденіи, что многія изъ святочтимыхъ изображеній — не дѣло рукъ человѣческихъ, а таинственная благодать, ниспосланная свыше.

Искусство въ древней Руси стояло именно на этой степени своего нераздѣльнаго существованія съ религіею. Св. Угодникъ соединялъ въ своей личности всѣ интересы своихъ современниковъ. Почти всѣ основатели монастырей были причислены къ лику святыхъ. Житія ихъ — къ біографіи святаго присовокупляютъ и исторію построенія и украшенія монастыря. Если Святой былъ епископъ, его житіе даетъ еще болѣе обширныя данныя для исторіи украшенія города, какъ напримѣръ, житія Новгордскихъ архіепископовъ. Кіево-Печерскій Патерикъ предлагаетъ любопытные факты для исторіи нашего искусства о построеніи Храма Успенія, подъ двоякимъ вліяніемъ — Варяжскимъ и Византійскимъ, о перенесеніи иконы Успенія изъ Цареграда, о художественной дѣятельности одного изъ древнѣйшихъ Русскихъ иконописцевъ, Св. Алипія. Житіе Антонія Римлянина предлагаетъ важныя данныя о вліяніи запада въ исторіи нашей церковной утвари. Имя знаменитаго иконописца Андрея Рублева связано съ житіемъ Сергія Радонежскаго, и между миніатюрами этого житія, по рукописи XVI в., въ Сергіевской-Троицкой Лаврѣ, встрѣчается любопытное для исторіи нашего искусства изображеніе, какъ монахъ Андрей, сидя на подмосткахъ, пишетъ икону Нерукотвореннаго Спаса на стѣнѣ храма въ Андроніевомъ монастырѣ, въ Москвѣ, (Л. 227). Особенно важны житія святыхъ по подробностямъ о ихъ внѣшнемъ подобіи, память о которомъ стараются передать потомству и списатели житій и иконописцы *). Такъ напримѣръ, списатель житія Трифона Вятскаго, въ самомъ концѣ своего повѣствованія, не преминулъ присовокупить слѣдующую подробность, важную для нашего иконописнаго подлинника: „Отецъ нашъ Трифонъ, Архимандритъ Вятскаго Успенскаго монастыря, тѣлеснымъ возрастомъ бяше низокъ, плоскъ лицемъ, тощъ, браду имѣ круглу, густу, средню, невелику, русу съ пробѣлью".

Изъ двухъ житій, изданныхъ г. Невоструевымъ, одно писано Саввою, епископомъ Крутицкимъ, въ 1546 г., другое — неизвѣстнымъ; для нашей цѣли важно первое. Въ немъ встрѣчаются слѣдующія три мѣста, которыя составляютъ принадлежность исторіи Русскаго искусства.

Первое мѣсто имѣетъ предметомъ расписаніе церкви въ Волоколамскомъ монастырѣ нѣсколькими живописцами, въ числѣ которыхъ были родственники самого Св. Іосифа. Хотя этотъ фактъ помѣщенъ у г. Равинскаго, въ „Исторіи Русскихъ школъ Иконописанія", на стр. 171, но текстъ, изданный г. Невоструевымъ исправнѣе, почему и привожу его: „И въ лѣто 6992 (1484) основа преподобный церковь камену, въ лѣто 6994 (1486) сверши ея, и подписа хитрыми живописцы въ Русской земли: Діонисіемъ и его дѣтьми Владиміромъ и Ѳеодосіемъ и старцемъ Паисіею, и съ нимъ два братанича Іосифова: старецъ Досифей и старецъ Васіанъ, послѣжде бысть епископъ Коломенскій". Стр. 23. Отсюда явствуетъ, 1) что въ XV в. иконописи посвящали себя цѣлыя семейства, какъ Діонисій съ своими двумя сыновьями; 2) что школы иконописныя находили себѣ пріютъ въ монастыряхъ между старцами, и 3) что изъ этихъ старцевъ-живописцевъ выходили епископы, которые слѣдовательно могли успѣшно руководствовать церковнымъ искусствомъ въ своихъ епархіяхъ.

Второе мѣсто интересно для изученія образа мыслей и воззрѣній нашихъ древнихъ иконописцевъ — предмета, еще мало разработаннаго въ исторіи Русской старины. Въ житіи это мѣсто составляетъ эпизодъ повѣствованія о борьбѣ Іосифа Волоколамскаго съ еретиками жидовствующими. Многіе изъ нихъ притворялись перешедшими къ православію. Между живописцами, не сочувствовавшими еретикамъ, ходили по этому поводу разные слухи. Вотъ одинъ, переданный самому Іосифу извѣстнымъ уже намъ живописцемъ Ѳеодосіемъ, сыномъ живописца Діонисія, которому придается здѣсь прозвище *Мудраго*. Но вотъ все это мѣсто: „И въ тѣ же времена игумену Іосифу сказа нѣкій живописецъ, именемъ Ѳеодосіе, сынъ живописца Діонисія *Мудраго*, чудо преславно, яко нѣкій отъ тѣхъ

*) См. объ этомъ предметѣ статью г. Некрасова въ Смѣси. *Прим. Ред.*

же еретиковъ покаяся, и повѣриша его покаянію, таже и въ попы его поставиша. И въ нѣкій день служивъ литургію, пріиде въ домъ свой потиръ имѣя въ руку свою, пещи тогда горящи, и волья изъ потира въ пещь, отъиде: а подружіе (жена) варящи ястіе, и узрѣ въ пещи въ огни отроча мало, и гласъ отъ него изыде глаголя: ты мя здѣ огню предаде, а азъ тя предамъ вѣчному огню. И абіе отверзися покровъ избы, и прилетѣша двѣ птицы великія и взяша отроча, и полетѣша на небо: таже покровъ ста, яко же и прежде. И жена сія видя, бысть въ велицѣ страсѣ, и ужасъ нападе нань, и повѣдаша сія вскрай живущимъ сосѣдамъ“. Стр. 37—38. Составныя части этого сказанія легко разобрать; но въ отношеніи исторіи искусства слѣдуетъ упомянуть здѣсь объ обычаѣ изображать на потирахъ Христа-Младенца, лежащаго въ чашѣ и осѣняемаго отъ Ангеловъ рипидами, какъ это изображено, напримѣръ, на деревянномъ сосудѣ Сергія Радонежскаго.

Третье мѣсто касается собственно исторіи иконъ. Іосифъ Волоколамскій, желая примириться съ Тверскимъ княземъ Ѳеодоромъ Борисовичемъ, „начатъ князя мздою утѣшати, и посла къ нему иконы *Рублева письма* и *Діонисіева*“. Стр. 40.

Ѳ. Буслаевъ.

КРАТКОЕ ОБОЗРѢНІЕ ИСТОРІИ ВИЗАНТІЙСКАГО ИСКУССТВА.

Лабарта „Исторія промышленныхъ искусствъ“ (*Histoire des arts industriels au moyen age et a l'époque de la renaissance par Jules Labarte. Paris. 1864*). 4 тома съ великолѣпными альбомами раскрашенныхъ и наведенныхъ серебромъ и золотомъ рисунковъ.

Гасса о монастыряхъ Аѳонской горы (*Zur geschichte der Athos-Klöster von Gass, professor d. Theologie in Giessen. Giessen. 1865*).

Искусство и ремесло всегда находились во взаимной между собою зависимости, и чѣмъ прямѣе отношеніе какого ремесла къ искусству, тѣмъ необходимѣе и сильнѣе оказывалась эта взаимность. Такъ было при первыхъ начаткахъ цивилизаціи, такъ и въ цвѣтущіе періоды искусства. Если назвать промышленнымъ всякое художественное произведеніе, назначаемое для практическаго употребленія, то къ этому разряду нужно будетъ отнести не только изящную мебель, церковную утварь, издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства, но и всѣ назначаемыя для поклоненія въ храмахъ, изображенія лицъ или идей, признаваемыхъ за святыни, будутъ ли то языческіе идолы или христіанскія иконы. То есть, искусство, посвящая себя служенію религіи, тѣмъ самымъ опредѣляетъ себѣ практическую цѣль и нѣкоторымъ образомъ сближается съ ремесломъ. Наши иконописцы, и древніе и новѣйшіе сельскіе, не составляютъ исключенія изъ общаго правила; и если ихъ называютъ ремесленниками, то въ этомъ названіи нѣтъ ничего обиднаго; только желательно, чтобъ они были ремесленники искусные и съ изящнымъ тактомъ. Есть цѣлая отрасль художества, въ которой ремесло съ искусствомъ составляютъ нераздѣльное единство. Это Архитектура. Средневѣковые каменщики, которые созидали всѣ эти великолѣпные готическіе соборы, были столько же простые работники, сколько и вдохновенные художники, украсившіе порталы своихъ храмовъ величайшими произведеніими христіанской скульптуры.

Въ цвѣтущую эпоху искусства на западѣ, въ XV и XVI столѣліяхъ, художникъ шолъ объ руку съ ремесленникомъ. Многіе скульпторы и живописцы вышли изъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ, и художникъ не боялся унизить свое артистическое достоинство, когда украшалъ лошадиный чепракъ, работалъ узду, сѣдло или щитъ. Изящество, если оно живо и сильно ощущается въ публикѣ, не сосредоточивается все сполна въ статуѣ или картинѣ, но, какъ нравственная сила, господствуетъ повсюду, озаряя своимъ радужнымъ свѣтомъ всякое ремесленное издѣліе, съ которымъ только можетъ войти оно хотя бы въ дальнее отношеніе.

Въ наше прозаическое время изящныя ремесленныя издѣлія дѣйствуютъ на общее развитіе вкуса больше, нежели собственныя произведенія искусства. Это особенно надобно сказать о нашемъ отечествѣ, воспитанномъ въ теченіе многихъ вѣковъ на ремесленномъ отношеніи къ искусству, именно церковному. Распространяющаяся въ нашей современной литературѣ мода—презрительно смотрѣть на искусство—естественно объясняется крайнимъ недостаткомъ у насъ въ образцовыхъ произведеніяхъ искусства, и потому неразвитостью эстетическаго вкуса. Единственнымъ подспорьемъ для эстетическаго воспитанія въ искусствахъ образовательныхъ остаются красивыя издѣлія ремесленныя, цѣнимыя по своей практической годности.

Вообще надобно сказать, что той рѣзкой границы между искусствомъ и ремесломъ, какую хотятъ видѣть эстетики, въ дѣйствительности не было и нѣтъ. Переходъ отъ одного къ другому со-

ставляютъ сотни разныхъ родовъ издѣлій, назначаемыхъ для ежедневнаго практическаго употребленія, и вмѣстѣ съ тѣмъ принадлежащихъ и къ области изящныхъ искусствъ. Это—переплетъ книги съ рельефомъ, эмалевая чаша, тарелка или бокалъ съ рисункомъ, красивая сабля, наконецъ всѣ эти затѣйливыя игрушки, начиная отъ тѣхъ, которыми играютъ дѣти, и до тѣхъ, которыя украшаютъ кабинетъ дѣловаго человѣка и гостиную свѣтской дамы.

Сочиненіе Лабарта имѣетъ содержаніемъ все это разнообразіе издѣлій, соединяющихъ въ себѣ ремесло съ искусствомъ. Лабартъ не хочетъ говорить о статуяхъ, но говоритъ о статуэткахъ и рельефахъ на древнихъ складняхъ и позднѣйшихъ металлическихъ чашахъ. Онъ не касается живописи въ ея высшемъ проявленіи, когда она во фрескахъ, на деревѣ или полотнѣ свободно раскрываетъ всѣ свои художественныя средства; но онъ вводитъ въ свое изслѣдованіе мозаику, живопись на стеклѣ, фаянсѣ, даже миніатюру. Можетъ быть, строгіе систематики иначе бы взглянули на отношеніе ремесла къ искусству: можетъ быть, миніатюру сблизили бы они скорѣе съ фресками, нежели съ расписными тарелками; глиняные рельефы Луки-делля-Роббія предоставили бы они исторіи скульптуры, вмѣстѣ съ произведеніями Донателло и другихъ мастеровъ первой руки, и вообще, можетъ быть, или расширили бы область промышленнаго искусства до древнихъ саркофаговъ, тріумфальныхъ арокъ, до церковныхъ порталовъ, или сократили бы ее до тѣхъ скромныхъ границъ, въ которыхъ ремесленникъ только пользуется чужимъ рисункомъ и механически его исполняетъ.

Впрочемъ всѣ такія придирки со стороны системы едва ли имѣютъ мѣсто, когда дѣло идетъ о такомъ капитальномъ сочиненіи, какъ изданіе Лабарта, столько же важное по множеству спеціальныхъ изслѣдованій объ отдѣльныхъ памятникахъ, сколько и по великолѣпно исполненнымъ снимкамъ, въ которыхъ съ точностью воспроизведены не только всѣ колера подлинниковъ, но и бронза, слоновая кость, золото и серебро. Рисунокъ удержанъ съ фотографическою точностью, даже по тому самому, что большая часть предметовъ сняты съ фотографическихъ копій: такъ что по этимъ превосходнымъ рисункамъ можно составить себѣ ясное понятіе не только о стилѣ произведеній, но и о степени ихъ художественнаго совершенства.

Это одно изъ тѣхъ роскошныхъ изданій, которыми по справедливости славится наше время, умѣющее цѣнить съ историческимъ безпристрастіемъ всѣ направденія искусства, и не щадящее значительныхъ матеріальныхъ средствъ для воспроизведенія его памятниковъ въ совершеннѣйшемъ ихъ подобіи. Свидѣтельствуя о высокомъ уваженіи нашего времени къ искусству, такія великолѣпныя изданія вмѣстѣ съ тѣмъ составляютъ самый блистательный образецъ новѣйшаго приложенія ремесла къ искусству.

Авторъ извѣстнаго сочиненія о финифти (*Recherches sur la peinture en émail. Paris. 1856*), г. Лабартъ даетъ въ новомъ своемъ сочиненіи особенно видное мѣсто золотыхъ дѣлъ мастерству, сопровождавшемуся работою черневою и финифтяною. Въ этомъ мастерствѣ, дѣйствительно, по преимуществу передъ другими, ремесло сливается съ искусствомъ. Хотя въ настоящее время знаменитому Бенвенуто Челлини отказываютъ въ тѣхъ великихъ совершенствахъ, какія ему приписывали прежде, но все же и теперь ни одна исторія искусства не обходится безъ упоминанія объ этомъ золотыхъ дѣлъ мастерѣ.

Взглядъ Лабарта на промышленное художество особенно важенъ для насъ въ примѣненіи къ искусству Византійскому, знаменитому въ средніе вѣка по ювелирнымъ издѣліямъ, по финифти и мозаикѣ. Оставляя въ сторонѣ изслѣдованія автора объ искусствѣ западномъ, особенно интересныя, я обращу вниманіе читателей на болѣе важный для насъ — Русскихъ отдѣлъ, имѣющій предметомъ обозрѣніе исторіи Византійскаго искусства, и изложу этотъ отдѣлъ въ возможной краткости, присовокупивши нѣкоторыя замѣчанія. Къ сожалѣнію, я не имѣю еще подъ руками 3-ей и 4-ой части, гдѣ подробно говорится о миніатюрахъ и мозаикахъ; потому на первой разъ ограничусь общимъ обозрѣніемъ исторіи Византійскаго искусства (I, стр. 16 — 103) и частнымъ отдѣломъ о золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерствѣ (II, стр. 1 — 118).

Въ 325 г. Константинъ Великій рѣшился основать новую столицу Римской Имперіи. Сначала онъ думалъ возстановить изъ развалинъ древнюю Трою, но, оставивъ эту мысль, избралъ Византію, которую и переименовалъ по своему имени, назвавши Константинополемъ. Съ необыкновенною быстротою (въ 330 г.) возникла эта новая столица, разширилась и украсилась великолѣпными палатами, водопроводами, рынками, фонтанами, цирками, театрами. По повелѣнію Императора, все, что только лучшаго оставалось отъ античнаго искусства въ городахъ Греціи и Азіи, было свезено въ новую

столицу, между прочимъ лучшія статуи, изображающія боговъ и героевъ классической древности, каковы: Зевсъ Додонскій, Аѳина Скиллиса и Дипёна, Аполлонъ Пиѳійскій, Музы, группа Персея и Андромеды изъ Фригійскаго города Иконіума, колоссальный бронзовый Аполлонъ, приписываемый Фидіасу. Эта статуя, голову которой окружили сіяніемъ, а въ руки дали скипетръ и державу, получила имя Императора Константина. Между шестидесятью статуями, доставленными въ новую столицу изъ Рима, были изображенія Августа, Траяна, Адріана. Термы, или бани, Зевксиппа были украшены множествомъ бронзовыхъ статуй, а также и платформа гипподрома.

Не довольствуясь остатками классической древности, Константинъ долженъ былъ, для украшенія своей столицы и для возникшаго между ея богатыми жителями великолѣпія, вызвать въ большомъ количествѣ разныхъ художниковъ и мастеровъ. Быстро развившаяся роскошь особенно способствовала процвѣтанью золотыхъ дѣлъ мастерства. Изъ всѣхъ храмовъ, воздвигнутыхъ Императоромъ, особеннымъ великолѣпіемъ ювелирной работы отличался храмъ Св. Апостоловъ. Образецъ изящнаго стиля мозаическихъ работъ временъ Константина читатели нашего сборника могутъ видѣть на снимкѣ съ мозаикъ Георгія Солунскаго, приложенномъ къ статьѣ г. Филимонова о сочиненіи Тексье.

Такъ какъ съ именемъ равноапостольнаго Императора соединяется мысль о безраздѣльномъ господствѣ самаго высшаго стиля христіанскаго искусства, и на востокѣ, и на западѣ; то надобно упомянуть, что онъ заботился столько же объ украшеніи храмовъ въ Іерусалимѣ, Виѳлеемѣ, Антіохіи, но и особенно храмовъ Римскихъ. Между этими послѣдними преимущественно украсилъ онъ изъ драгоцѣнныхъ металловъ рельефами, статуями, лампадами и другою церковною утварью базилику, наименованную по его имени Константиновою, которая теперь называется базиликою Св. Іоанна Латеранскаго.

Императоръ, давшій всемірное господство христіанской вѣрѣ, былъ ревностный поклонникъ знаменію Креста, которое онъ узрѣлъ въ чудесномъ видѣніи. По древнѣйшимъ изображеніямъ этого видѣнія, напр. на миніатюрѣ Григорія Богослова IX в. (см. стр. 60 этого Сборника), крестъ явился ему четвероконечный, съ чѣмъ согласуются всѣ древнѣйшія изображенія этого предмета. Въ ознаменованіе торжества Креста во всемъ мірѣ и въ память своего видѣнія, Императоръ велѣлъ водрузить его изображеніе изъ золота и драгоцѣнныхъ камней на порфировой колоннѣ въ Филадельфіонѣ, другой такой же въ сѣверной части форума (площади). Сверхъ того, великолѣпный крестъ изъ золота же съ драгоцѣнными камнями былъ помѣщенъ въ серединѣ плафона въ главной залѣ его дворца. Кромѣ креста, онъ велѣлъ мастерамъ изготовить изъ драгоцѣнныхъ матеріаловъ хоругвь (labarum). Она состояла изъ золотаго древка съ такимъ же на вершинѣ его вѣнцомъ, на которомъ была помѣщена монограмма Христа (Х, перечеркнутый буквою Р). Изъ подъ вѣнца спускался четвероугольный платъ изъ пурпуровой матеріи, украшенный драгоцѣнными каменьями. Форма Лабара хорошо извѣстна по монетамъ временъ Константина.

Преемники Константина Великаго наслѣдовали его любовь къ искусству и великолѣпію. Ѳеодосій Великій велѣлъ воздвигнуть на форумѣ собственное свое изображеніе въ серебряной статуѣ, а на гипподромѣ — обелискъ съ отличными барельефами на его пьедесталѣ. При Аркадіи (395 — 408) роскошь достигла своихъ крайнихъ предѣловъ. Императорское облаченіе дошло до высшей степени великолѣпія. Къ низенькой діадемѣ (διάδημα), или къ повязкѣ, изъ жемчугу и драгоцѣнныхъ камней, усвоенной Константиномъ, были придѣланы по обѣимъ сторонамъ около ушей подвѣски, или цѣпи изъ того же драгоцѣннаго матеріала, спускавшіяся на щеки. Потомъ эта повязка, не покрывавшая темени, была замѣнена короною (στέμμα), съ покрышею изъ парчи съ жемчугомъ и драгоцѣнными каменьями. Въ такой стеммѣ изображены Юстиніанъ на мозаикѣ Св. Виталія въ Равеннѣ, и Императоръ, преклоняющійся передъ Спасителемъ на мозаикѣ Цареградской Софіи (см. выше, въ этомъ же Сборникѣ на стр. 53 — 54). Сверхъ парчеваго нижняго одѣянія надѣвалась пурпуровая хламида, украшенная вышитымъ каменьями и жемчугомъ по золоту четвероугольникомъ (тавліонъ). Престолъ былъ изъ литаго золота. Этимъ же драгоцѣннымъ матеріаломъ блестѣли оружіе и конская збруя. Дворцы соперничествовали въ великолѣпіи съ храмами. Кровати и прочая мебель были изготовляемы изъ золота, серебра и слоновой кости. Роскошь въ одѣяніи дамъ изъ богатыхъ фамилій превосходила всякое описаніе. Іоаннъ Златоустъ, бывшій тогда на Патріаршемъ престолѣ въ Константинополѣ, не разъ возстаетъ въ своихъ словахъ противъ этой крайности.

На площади Августеонѣ, простиравшейся отъ Императорскаго дворца до храма Св. Софіи, была воздвигнута на порфировой колоннѣ сереб-

ряная статуя, изображавшая Императрицу Евдоксію, супругу Аркадіеву. По случаю открытія этой статуи были на площади разныя увеселенія, въ сопровожденіи пляски и музыки. Этотъ непристойный шумъ съ площади доносился подъ своды храма Св. Софіи, нарушая священнослуженіе, что и подало поводъ Іоанну Златоусту къ громоносным словамъ противъ распущенности придворныхъ нравовъ, за что онъ потомъ такъ жестоко долженъ былъ поплатиться.

Кромѣ того была воздвигнута въ Константинополѣ другая серебряная статуя Евдоксія и—тоже серебряныя—ея трехъ дочерей. Но самымъ художественнымъ произведеніемъ литейнаго и чеканнаго мастерства того времени была серебряная статуя, которую Аркадій воздвигъ въ Августеонѣ Ѳеодосію Великому.

Сынъ Аркадія, Ѳеодосій II, Младшій (408—450 г.) особенно былъ любитель изящныхъ искусствъ, покровительствовалъ художникамъ и самъ посвящалъ свои досуги живописи и лѣпному искусству. Онъ перенесъ изъ Аѳинскаго храма Ареева бронзовыхъ слоновъ и помѣстилъ на Златыхъ Вратахъ, также съ острова Хіоса — знаменитыхъ бронзовыхъ коней, которые теперь украшаютъ фасадъ Св Марка въ Венеціи. Въ его царствованіе Константинополь украсился множествомъ произведеній скульптурныхъ, изъ которыхъ особенно заслуживаетъ быть упомянутою золотая статуя, изображавшая этого императора, которая была постановлена въ сенатѣ.

Сестра его, Пульхерія тоже покровительствовала искусства, но преимущественно въ украшеніи церквей. Особенно знаменитъ былъ золотой олтарь великолѣпной работы, принесенный ею въ даръ храму Св. Софіи.

Изъ этого обозрѣнія исторіи Византійскаго искусства явствуетъ, что преданія о классическомъ изяществѣ были еще во всей свѣжести въ IV и V столѣтіяхъ въ новой столицѣ, украшенной лучшими статуями античной скульптуры. Императоры не только покровительствовали художникамъ, но и сами упражнялись въ живописи и лѣпномъ мастерствѣ. Скульптура, сближавшая искусство съ природою, господствовала, и особенно портретныя изображенія. Лабартъ приводитъ нѣсколько консульскихъ диптиховъ, относящихся къ V вѣку. Кромѣ портретовъ консуловъ, на нихъ изображены олицетворенія Рима и Константинополя въ видѣ воинственныхъ женщинъ (см. стр. 66 этого Сборника). Но особенно высоко ставитъ Лабартъ прекрасный диптихъ въ соборѣ Монцскомъ, изображающій Галлу Плакидію и ея сына Валентиніана III на одной половинѣ диптиха, и полководца Аэція на другой (стр. 68 этого Сборн.). Неизвѣстно, почему авторъ не упоминаетъ при этомъ о превосходномъ медальонѣ съ изображеньями той же Галлы Плакидіи, Валентиніана III и Гонорія, дѣланномъ грекомъ Вуннеріемъ, въ знаменитомъ крестѣ въ Брешіи (стр. 68 этого же Сборн.). Образцы мозаики этой эпохи см. тамъ же на стр. 52 и 53. Наконецъ для исторіи миніатюры мы имѣемъ отъ этой эпохи Амброзіанскую Иліаду и Вѣнскую Библію (см. тамъ же стр. 57 и 82—84). Очень жаль, что изъ этой Библіи Лабартъ ограничился въ своемъ альбомѣ только однимъ рисункомъ (Іаковъ и его сыновья). Указанные мною (на стр. 82 — 84) значительно изящнѣе и во многихъ отношеніяхъ интереснѣе этого.

Въ металлическихъ работахъ слѣдуетъ упомянуть о двухъ главныхъ способахъ производства, господствовавшихъ въ Византійскихъ издѣліяхъ. Это—работа черневая, или ніэлло (ἀργυροέγκαυστον) и финифть, или эмаль (ἠλέκτρινος и χυμευτός, откуда древне-русское *химипеть*, какъ названы украшенія на окладѣ Мстиславова Евангелія, 1125—1132 г., въ послѣсловіи къ этому памятнику). Византійская эмаль, по своему производству и по стилю, а также и по общему впечатлѣнію, соотвѣтствовала мозаикѣ. Пустыя пространства между очерками изъ тоненькихъ металлическихъ пластиковъ наполнялись цвѣтною массою.—Кромѣ того была въ большомъ употребленіи инкрустація золотыхъ, серебряныхъ или мѣдныхъ полосъ по темному полю какого нибудь другаго металла (*damasquiné*, по Лабарту). Этой работой были произведены рисунки на многихъ цареградскихъ вратахъ XI столѣтія (см. стр. 71 этого Сборника).

Императоръ Юстиніанъ, взошедши на престолъ (527 г.), нашелъ въ казнохранилищѣ значительныя денежныя суммы, а въ мастерскихъ—отличныхъ художниковъ по всѣмъ отраслямъ искусства, и потому безпрепятственно могъ совершить тѣ художественные планы, которымъ онъ съ такою любовью предавался. „Подъ его счастливымъ вліяніемъ—говоритъ Лабартъ—*возрожденіе* искусства, подготовленное его предшественниками, достигло полнаго совершенства. Это возрожденіе было результатомъ изученія изящныхъ памятниковъ античной скульптуры, въ изобиліи распространенныхъ передъ глазами цареградскихъ мастеровъ, которые, безъ сомнѣнія, искали себѣ вдохновенія въ преданіяхъ древности и старались, сколько могли, прибли-

зиться къ стилю великихъ художниковъ античной Греціи.“

Такимъ образомъ, по мнѣнію Лабарта, Византійское искусство не только не лишено было способности къ развитію, но при самыхъ благопріятныхъ условіяхъ, постепенно совершенствовалось.

Изъ произведеній скульптуры Лабартъ останавливается на конной статуи Юстиніана, которая была постановлена на площади Августеонѣ. Прокопій находилъ въ этомъ изображеніи Юстиніана, по костюму, сходство съ Ахиллесомъ. Этотъ же историкъ такъ выражается о статуяхъ, которыми тогда же была украшена новая площадь около термовъ Аркадія, на берегу моря: „Площадь украшена множествомъ бронзовыхъ и мраморныхъ статуй, такъ хорошо сдѣланныхъ, будто онѣ вышли изъ рукъ Фидіаса, Лизиппа и Праксителя“. Эта похвала, не смотря на крайнее преувеличеніе, даетъ разумѣть о тѣхъ артистическихъ тенденціяхъ, которыя господствовали между византійскими художниками той цвѣтущей эпохи. По этому случаю Лабартъ высказываетъ свое полное сочувствіе художественному стилю временъ Юстиніана, не соглашаясь съ тѣми, которые отъ этой эпохи ведутъ такъ называемый *византійскій* стиль, лишенный всякой правильности, свободы и изящества: „Такой стиль получилъ свое начало— говоритъ авторъ — на Западѣ въ X вѣкѣ, въ эпоху полнаго отсутствія художественности, и не имѣетъ ничего общаго съ произведеньями византійскими“. (1, стр. 40).

Ко временамъ Юстиніана изъ диптиховъ авторъ относитъ диптихъ Британскаго Музея съ изображеніемъ Ангела, означенный у меня V вѣкомъ, на основаніи Арунделевскаго каталога (стр. 66 этого Сборника); окладъ въ Публичной библ. въ Парижѣ, съ изображеньями Благовѣщенія, Поклоненія Волхвовъ и Избіенія Младенцевъ. Особеннаго вниманія по своему оригинальному переводу заслуживаетъ Благовѣщеніе. Богородица стоитъ какъ бы во дверяхъ портика, украшенныхъ завѣсою. Позади Богородицы какая-то женщина поднимаетъ эту завѣсу. По другую сторону приближается къ двери Архангелъ. Позади его еще женская фигура. Къ этому же времени относитъ авторъ Миланскій диптихъ, снимокъ съ котораго приложенъ въ этомъ Сборникѣ при стр. 66. Лабартъ обращаетъ вниманіе на сходство въ изображеніи Избіенія Младенцевъ на этомъ Миланскомъ диптихѣ и на упомянутомъ Парижскомъ. Воины не мечами поражаютъ младенцевъ, но хватаютъ ихъ за ноги, какъ бы съ тѣмъ, чтобъ разбить имъ головы объ стѣну или объ полъ. Такъ же изображается этотъ сюжетъ въ древнѣйшей русской иконописи.

Изъ миніатюръ времени Юстиніанова, Лабартъ обращаетъ вниманіе на двѣ рукописи. Вопервыхъ, на Вѣнскую рукопись Діоскорида, о которой см. въ Сборникѣ на стр. 58 и 84, и въ Альбомѣ прилагаетъ изъ нея миніатюру, изображающую Юліану Аникію, съ бордюромъ изъ цѣпи, въ переплетеньяхъ которой изображены амуры. „Эти маленькія фигурки—говоритъ онъ— напоминаютъ декоративную живопись Помпеи и Геркуланума“. Вовторыхъ, къ VI-му же вѣку авторъ относитъ миніатюры Витиканской рукописи Христіанской Топографіи Космы Индикоплова, по автору VIII или IX в., по Даженкуру, X-го, что̀ принято мною (см. стр. 63). Миніатюра изъ этой рукописи, изданная въ Альбомѣ, отмѣчена VI вѣкомъ, именно на томъ основаніи, что Косма Индикопловъ жилъ при Юстиніанѣ, и что потому Монфоконъ полагаетъ видѣть въ Византійской рукописи (VIII—X в.) копію, можетъ быть, даже съ оригинала самого автора. Хотя знаменитый Винкельманъ восхищался античностью плясавицъ на одной изъ миніатюръ этой рукописи (которая и издана въ Альбомѣ); однако ни палеографическая, ни эстетическая критика не позволяютъ согласиться съ мнѣніемъ Лабарта. На томъ же самомъ основаніи можно бы многія другія миніатюры IX или X столѣтія возвести къ значительно раньшей эпохѣ, напр. миніатюры Парижскихъ рукописей Григорія Богослова и Псалтыри (см. стр. 59, 63 и 87 этого Сборн.), такъ какъ на нихъ очевидны слѣды древнихъ преданій. Потомъ, кромѣ Ватиканской рукописи Космы Индикоплова, мы имѣемъ съ такими же прекрасными миніатюрами рукопись Лаврентіанскую (см. стр. 63), но нѣсколько отличающимися по своимъ переводамъ. Почему же, спрашивается, и въ этой рукописи не видѣть копіи съ авторскаго оригинала VI вѣка? Но тогда этотъ оригиналъ раздвоится на двѣ различныя редакціи, хотя и пошедшія первоначально отъ общаго источника. Наконецъ, уже изъ самыхъ копій изъ Діоскорида и Космы Индикоплова, приложенныхъ въ Альбомѣ, очевидна громадная разница въ отношеніи художественномъ. Изъ Діоскорида — прямо восходитъ къ стилю временъ Геркуланума и Помпеи; изъ Индикоплова — сближается уже съ миніатюрами Лобковской Псалтыри, запечатлѣнными эпохою иконоборства.

Почитая не умѣстнымъ въ надлежащей подроб-

ности излагать исторію построенія храма Св. Софіи, тѣмъ не менѣе для характеристики Юстиніановой эпохи, хотя вкратцѣ долженъ я коснуться этого предмета.

Символическая идея о посвященіи храма имени *Божественной Премудрости* относится еще ко временамъ Константина Великаго, когда еще далеко не былъ опредѣленъ циклъ иконографическихъ сюжетовъ, когда еще событія Св. Писанія изображались подъ несвойственною имъ формою античныхъ идеаловъ, когда поклонялись еще не Распятію, а только Кресту, и когда такъ свѣжи были преданія языческой философіи и искусства. Базилика, сооруженная Равноапостольнымъ Императоромъ во имя Св. Софіи, погибла отъ пожара во время волненій, происшедшихъ въ Константинополѣ по поводу ссылки Іоанна Златоустаго. Построенная вновь Ѳеодосіемъ Младшимъ тоже сгорѣла. Тогда-то Юстиніанъ вознамѣрился возстановить храмъ Св. Софіи, но не въ видѣ римскихъ базиликъ, который былъ усвоенъ ему Константиномъ и Ѳеодосіемъ, а въ стилѣ самостоятельномъ, со сводами, чтобъ предохранить его отъ огня. Архитекторами были Анѳимій Траллъскій и Исидоръ Милетскій. Драгоцѣнный мраморъ разныхъ колеровъ и античныя колонны были добыты для храма изъ разныхъ мѣстъ имперіи.

Обративъ вниманіе читателя на рисунокъ Св. Софіи, приложенный къ статьѣ г. Кондакова о сочиненіи Гюбша, я не стану говорить объ архитектурномъ планѣ этого зданія, и прямо перейду къ скульптурнымъ и живописнымъ его украшеньямъ и церковной утвари.

Подъ главнымъ куполомъ, между центромъ зданія и его восточнымъ полукружіемъ (solea), возвышался амвонъ, сдѣланный изъ самыхъ рѣдкихъ породъ мрамора, съ украшеньями изъ золота, драгоцѣнныхъ камней и эмали. Амвонъ осѣнялся золотою сѣнію съ золотымъ же крестомъ, украшеннымъ рубинами и жемчугомъ. Святилище (βῆμα), нынѣ называемое олтаремъ, въ главной абсидѣ, отдѣлялось олтарною преградою, состоявшею изъ колоннъ, покрытымъ архитравомъ. Все это было сдѣлано изъ серебра. Здѣсь же въ медальонахъ были изображены Спаситель, Богородица, преклоняющіеся передъ ними Ангелы, Пророки и Апостолы. Эта часть храма соотвѣтствовала нашимъ позднѣйшимъ иконостасамъ. Посреди святилища, или олтаря, стоялъ престолъ изъ золота и драгоцѣнныхъ камней, а надъ нимъ возвышался столько же великолѣпный киворій (ciborium), сдѣланный въ видѣ пирамиды, на верху которой былъ водруженъ крестъ на шарѣ, покоящемся въ чашѣ. Позади престола въ глубинѣ самой абсиды возвышалось патріаршее мѣсто, съ сѣдалищами по обѣ его стороны для священнослужителей. Все это было изъ позолоченнаго серебра. Наконецъ весь храмъ былъ украшенъ паникадилами въ видѣ коронъ, лампадами и свѣщниками.

Изъ всего великолѣпнаго убранства Св. Софіи въ настоящее время сохранились только разноцвѣтнаго мрамора стѣны да нѣсколько мозаикъ. Лабартъ помѣстилъ въ своемъ Альбомѣ рисунки съ двухъ изъ нихъ. Одна, съ полукупола олтаря, изображаетъ Архангела въ длинной туникѣ и хламидѣ, пристегнутой на плечѣ. „Рисунокъ этой фигуры — говоритъ авторъ — безукоризненный; складки одѣянія расположены широко". Другой рисунокъ изданъ съ мозаики, которую Лабартъ считаетъ самою важною изъ всѣхъ оставшихся, и о которой уже сказано нѣсколько словъ въ нашемъ Сборникѣ на стр. 54. Она находится въ тимпанѣ надъ главными вратами нартекса. Изображаетъ Спасителя, сидящаго на престолѣ; своею десницею благословляетъ Онъ (именословно, см. стр. 80) входящихъ во храмъ, а въ лѣвой рукѣ держитъ Евангеліе. „Голова Спасителя — говоритъ авторъ — отличается особенною типичностью: она запечатлѣна строгимъ выраженіемъ, смягчаемымъ кротостью. На немъ длинное бѣлое одѣяніе съ двумя золотыми полосами, идущими отъ плечъ до самаго низу; сверху надѣта тоже бѣлая мантія, спускающаяся отъ плечъ и одѣвающая всю фигуру. Всѣ эти бѣлыя одежды были предписаны первымъ христіанамъ, въ отличіе ихъ отъ язычниковъ, одѣвавшихся пестро. Въ храмѣ Св. Софіи изъ этого правила исключается только Богородица, изображаемая въ цвѣтной одеждѣ". Лабартъ не соглашается съ мнѣніемъ Зальценберга (которому слѣдовалъ и я на стр. 54), что падающая ницъ передъ Спасителемъ фигура изображаетъ Юстиніана. Юстиніанъ — какъ онъ представленъ на мозаикѣ Св. Виталія въ Равеннѣ (см. стр. 53) — брилъ бороду и носилъ усы; а царственная фигура на Софійской мозаикѣ съ бородою. Первый изъ Византійскихъ императоровъ сталъ отрощать бороду Фока (602—610 г.). Объ изображеньяхъ Богородицы и Архангела Михаила въ медальонахъ по сторонамъ Спасителя Лабартъ отзывается такъ: „голова Богородицы отличается вполнѣ античною красотою и совершенною правильностью. Голова Архангела — строгая, и, кажется, заимствована съ какой нибудь античной головы Аполлона Пиѳійскаго. Эта великолѣпная мозаика, очевидно, самой лучшей византійской

школы, усовершенствовавшей свой стиль, во времена Юстиніана изученіемъ образцовыхъ произведеній античной скульптуры". Мозаики Равенскія авторъ цѣнитъ по изяществу ниже Софійскихъ.

Послѣдующіе за Юстиніаномъ Императоры въ теченіе цѣлаго столѣтія заботились объ украшеніи Цареграда и покровительствовали искусство; скульптура не переставала процвѣтать. О высокомъ стилѣ живописи этого періода свидѣтельствуетъ Ватиканская рукопись Іисуса Навина (см. выше на стр. 58, а рисунокъ къ стр. 84).

Рѣшительный ударъ успѣшному развитію Византійскаго искусства былъ нанесенъ иконоборствомъ, которое предпринялъ Левъ Исавръ обнародованьемъ въ 726 г. эдикта объ истребленіи иконъ Спасителя, Богородицы и Святыхъ. Сынъ его Константинъ Копронимъ созвалъ въ 754 г. соборъ, по которому вновь осуждались на истребленіе иконы, а поклоняющіеся имъ предавались проклятію. Хотя свѣтское художество не прекращало своей дѣятельности, но такъ какъ по господствующимъ идеямъ времени, главнѣйшими предметами искусства были до тѣхъ поръ религіозные; то художественная дѣятельность была стѣснена, получила односторонній характеръ въ издѣліяхъ роскоши и измелчала. Особенно былъ нанесенъ ударъ скульптурѣ, иконныя изображенія которой въ статуяхъ большаго размѣра уже не были возстановлены въ Византіи и тогда, когда искусство освободилось отъ преслѣдованія иконоборцевъ. Непосредственная связь искусства съ античными преданьями навсегда была порвана. Статуи и рельефы монументальнаго стиля были замѣнены красивыми орнаментами и мелкою рѣзьбою. Византійское искусство, лишонное религіозныхъ сюжетовъ, должно было питаться пустою роскошью.

Послѣдній изъ иконоборческихъ Императоровъ, Ѳеофилъ (829—842 г) особенно любилъ художественную роскошь, украшая ею построенные имъ дворцы. Такъ онъ велѣлъ сдѣлать себѣ престолъ изъ чистаго золота съ драгоцѣнными каменьями, получившій названіе Соломонова. Около возвышался изъ тѣхъ же матеріаловъ колоссальный крестъ. На ступеняхъ престола по обѣ стороны стояло по изваянному льву, которые особеннымъ механизмомъ становились на заднія лапы и ревѣли. Тоже близь престола стояло золотое дерево съ изваянными птичками, пѣвшими на разные голоса. Сверхъ того въ тронной залѣ находилось два золотыхъ органа. Для тронной же залы Ѳеофилъ велѣлъ сдѣлать особаго рода великолѣпную мёбель для храненія царскаго одѣянія и разной утвари. Это изящное произведеніе ремесленнаго искусства былъ шкафъ или буфетъ съ пятью башнями, почему и назывался *Пентапюргіонъ*. Въ немъ помѣщалось не только царское одѣяніе и оружіе, но кровать и столъ, сдѣланные изъ золота.

Иконоборчество не коснулось Запада. Папы Григорій II и Григорій III отвергли эдиктъ Льва Исавра объ уничтоженіи иконъ, и на своихъ соборахъ, провозглашая святость иконопочитанія, отлучили отъ церкви всѣхъ, посягавшихъ на этотъ священный предметъ. Тѣ изъ художниковъ цареградскихъ, которые подвергались преслѣдованью за свои издѣлія по иконографіи, находили себѣ убѣжище въ Италіи.

По смерти Ѳеофила (842 г), Императрица Ѳеодора, мать Михаила III, немедленно возстановила чествованіе Св. иконъ. Оставшіяся намъ отъ конца IX и начала X в. замѣчательныя по изяществу художественныя произведенья Лабартъ объясняетъ любовью Василія Македонянина (867 г.) къ искусствамъ и покровительствомъ, которое онъ оказывалъ художникамъ Константинъ Багрянородный превозноситъ изящное великолѣпіе, которымъ Императоръ Василій украшалъ сооружаемые имъ храмы и другія зданія. Какъ бы то ни было, но авторъ „Исторіи промышленныхъ искусствъ", можетъ быть, слишкомъ много приписываетъ вліянію личности Византійскихъ императоровъ на усовершенствованье стиля, какъ теперь, въ эпоху послѣ иконоборства, такъ и до этой эпохи. Правда, что императоры, украсивъ Цареградъ античными статуями, много способствовали поддержанію классическаго изящества въ художественныхъ школахъ. Но эта любовь къ классической древности не была исключительною принадлежностію нѣкоторыхъ изъ императоровъ; она давала господствующее направленіе вкусу въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій, отъ Константина Великаго и до эпохи иконоборства. Императоры были только представителями интересовъ, раздѣляемыхъ массами населенія. При всѣхъ стараніяхъ Юстиніана создать въ области христіанскаго искусства нѣчто необыкновенное, мозаики Софійскаго собора не отличались бы тѣмъ античнымъ изяществомъ, которое возможно не вслѣдствіе случайнаго покровительства искусству, а по живучести артистическихъ преданій въ публикѣ и въ школахъ Цареградскихъ. Самое иконоборство вызвано было крайностями античнаго вкуса, господствовавшаго въ Цареградѣ. Въ теченіе иконоборческаго періода, продолжавшагося

сто лѣтъ съ небольшимъ, художественныя школы въ восточной имперіи не успѣли еще вымереть окончательно: такъ что возстановившееся при Императрицѣ Ѳеодорѣ чествованье иконъ (842 г.) застало еще внуковъ тѣхъ мастеровъ, которые при Львѣ Исаврѣ (726 г.) были остановлены въ своей художественной дѣятельности. Слѣдовательно, преданія лучшаго стиля еще не могли изсякнуть въ половинѣ IX в. Именно это надобно имѣть въ виду, чтобъ оцѣнить изящество миніатюръ Парижскихъ рукописей Григорія Богослова и Псалтыри, которыя авторъ относитъ къ этому вѣку (см. выше стр. 59, 63 и 87). По изяществу первоначальнаго происхожденія относитъ же авторъ Ватиканскую рукопись Космы Индикоплова къ VI в., когда, какъ онъ самъ же говоритъ, была она копирована съ древнѣйшаго оригинала въ IX в. То же самое можно сказать изъ двухъ Парижскихъ рукописей особенно о Псалтыри, которая вся испещрена олицетвореньями въ классическихъ формахъ античныхъ фигуръ. Ясно, что иконоборство хотя и наложило свою руку на античныя преданія, но не уничтожило ихъ въ конецъ. Они еще живутъ во всей своей свѣжести въ Парижской Псалтыри.

Но рядомъ съ этимъ направленіемъ, такъ сказать, *античнымъ*, въ то же время является уже и другое, *иконописное*, въ позднѣйшемъ смыслѣ понимаемое. Псалтырь, по рукописямъ Лобковской и Барберинской — очевидно, есть результатъ художественнаго переворота, воспослѣдовавшаго за иконоборствомъ, чему служатъ несомнѣннымъ доказательствомъ миніатюры, изображающія иконоборцевъ (см. выше стр. 60). Хотя и въ этихъ рукописяхъ есть олицетворенія, но значительно меньше. Такъ Давидъ, поражающій дикихъ звѣрей (см. стр. 88), не сопровождается уже олицетвореньемъ Силы, какъ въ Псалтыри Парижской. Сверхъ того, обѣ эти рукописи, обязанныя своимъ происхожденіемъ эпохѣ иконоборства, предлагаютъ въ своихъ миніатюрахъ уже до подробности выработанные иконописные сюжеты. Къ искусству художника уже было присовокуплено *богословское* соображеніе.

Итакъ, какъ бы ни было велико усердіе Императоровъ послѣ иконоборства возстановить изящный стиль, они не могли сдѣлать ничего больше того, сколько оказывалось средствъ въ самыхъ мастерскихъ и въ господствующемъ вкусѣ публики. Изящное должно было замѣниться роскошнымъ, и монументальный стиль—перейти въ мелкія украшенія. Финифть взяла верхъ надъ скульптурой, ремесло надъ искусствомъ. „Скульптура — говоритъ авторъ — можетъ быть разсматриваема, какъ руководительница прочихъ образовательныхъ искусствъ, и полное забвеніе, на которое она была обречена, неминуемо должно было повести къ упадку художества. Такимъ образомъ, нельзя не замѣтить, что въ теченіе IX и X столѣтій художники исключительно предаются производству искусствъ промышленныхъ. Живописецъ украшаетъ рукопись миніатюрами и даетъ картоны мозаистамъ; скульпторъ становится золотыхъ дѣлъ мастеромъ, литейщикомъ и чеканщикомъ, а если и занимается скульптурой, то въ мелкихъ размѣрахъ на слоновой кости. Вслѣдствіе всего этого, способствовавшаго вкусу роскоши, промышленныя искусства въ эту эпоху достигли высшей степени совершенства. Но, будучи привязано къ ремеслу, подчинено минутной потребности и капризу моды, будучи направлено къ практическому приложенію, искусство, то великое искусство, которое получаетъ вдохновеніе свыше, которое живетъ своею собственною жизнію, не заботясь о барышѣ и матеріальныхъ расчетахъ, должно было погибнуть.“

Впрочемъ, во всякомъ случаѣ заслуживаетъ вниманія любовь къ искусству Императоровъ IX и X столѣтій, какъ выраженіе общаго настроенія публики. Самое иконоборство было вопросомъ столько же религіознымъ, сколько и художественнымъ; потому и возстановленіе иконопочитанія давало новый толчекъ не только чувству религіозному, но и художественному.

Понятно, слѣдовательно, почему могла явиться на Византійскомъ престолѣ въ X вѣкѣ, такая художественная личность, какъ Константинъ Багрянородный (911—959 г.), который не только покровительствовалъ искусство и съ восторженностью артиста описывалъ, что сдѣлали для украшенія Цареграда его предшественники, но и самъ былъ знаменитый живописецъ, стоявшій во главѣ цѣлой школы, а вмѣстѣ съ тѣмъ искусный лѣпщикъ и золотыхъ и мусійныхъ дѣлъ мастеръ. Онъ сдѣлалъ для тронной залы, или Хрисотриклиніума, золотыя двери съ изображеніями Спасителя и Богородицы, и серебряный столъ, изящныя украшенія котораго, по свидѣтельству біографа этого Императора, доставляли гостямъ бо́льшее наслажденіе, нежели самыя изысканныя яствы, на немъ предлагаемыя. Для сѣней Императорской опочивальни сдѣлалъ онъ изящный фонтанъ; а изъ церковной утвари для разныхъ храмовъ — большой крестъ и три золотыхъ вѣнца съ финифтью, на которыхъ висѣли кресты.

Императорскій церемоніалъ достигъ при Константинѣ Багрянородномъ крайней степени

своего великолѣпія. На праздникъ Пасхи и въ дни пріема иноземныхъ пословъ и другихъ важныхъ лицъ, въ Хризотриклиніумѣ дѣлалась выставка всей царской утвари и драгоцѣнныхъ издѣлій царской сокровищницы. Обычай одарять чужестранцевъ роскошными произведеніями Византійскаго искусства и посылать ихъ въ подарокъ за границу былъ заведенъ издавна, и Константинъ Багрянородный щедро его поддерживалъ. Лабартъ между прочимъ упоминаетъ и о томъ, такъ этотъ Императоръ одарилъ Русскую великую княгиню, которую Лабартъ, съ свойственною западнымъ ученымъ небрежностію ко всему русскому — называетъ не *Ольгою*, а *Ельгою*: „la princesse Elga de Russie.“ (II, стр. 50). По свидѣтельству Нестора, Императоръ далъ ей золота, серебра, паволокъ, то есть, тканей, а, вѣроятно, и сшитыхъ уже одеждъ, и также *сосуды различные*.

Изъ произведеній ювелирнаго искусства, сохранившихся отъ времени этого Императора, особеннаго вниманія заслуживаетъ реликварій съ частію Животворящаго Креста, сохраняющійся въ ризницѣ церкви Св. Георгія въ Лимбургѣ, какъ по его драгоцѣннымъ украшеніямъ и эмалевымъ изображеніямъ Спасителя, Богородицы, ангеловъ и архангеловъ, такъ и особенно по греческимъ надписямъ, отлично характеризующимъ византійское искусство той эпохи, въ его отношеніи къ ученію богословскому. Надписей двѣ. Въ одной изъ нихъ значится: „Господь, будучи распятъ на крестѣ, уже не былъ прекрасенъ; ибо Богъ пострадалъ по своему человѣческому естеству. Василій Проэдръ въ благоговѣніи украсилъ ковчежецъ креста, на которомъ распростертый Христосъ привлекъ къ себѣ весь міръ. Христосъ имѣлъ красоту совершенную, и умирая утратилъ ее, но онъ преукрасилъ мерзостный видъ, данный мнѣ отъ грѣха.“ Въ этой любопытной надписи виденъ художественный тактъ благочестиваго мастера, подчиняющаго свое искусство уже догматамъ церкви. Изящный мозаическій типъ Спасителя, и послѣ иконоборства, поддерживалъ въ византійскихъ школахъ идею о несказанной красотѣ его человѣческаго подобія; но въ распятіи уже допускался типъ невзрачный, согласно ученію о томъ, что Христосъ пострадалъ по-человѣчески. Древнѣйшія Распятія съ открытыми глазами Спасителя могли еще сохранить изящный типъ; но Христосъ, умершій на крестѣ, по теоріи византійскаго художника-богослова, долженъ былъ уже утратить свою лѣпоту.

Другая принадлежность византійскаго стиля этой эпохи въ изображеніи распятія, перешедшая и въ русскую иконопись, это — помѣщеніе Царя Константина и Матери его Елены по сторонамъ креста, очень часто встрѣчающееся въ памятникахъ византійскаго искусства X-го и слѣдующихъ столѣтій. Такимъ образомъ, къ изображенію распятія присоединено было преданіе о чествованіи креста Царемъ Константиномъ. Лабартъ относитъ ко времени Никифора Фоки (963 — 969 г.) одинъ реликварій, принадлежавшій Францисканской церкви въ Кортонѣ, на дощечкѣ котораго изъ слоновой кости изображенъ въ рельефѣ крестъ, а кругомъ въ медальонахъ разные святые. Между ними помѣщены Константинъ и Елена. Греческая надпись объясняетъ, почему изображенъ здѣсь этотъ Императоръ: „Христосъ далъ сначала этотъ Крестъ могущественному Царю Константину для спасенія; нынѣ боголюбивый Царь Никифоръ, обладая имъ, поразилъ полки варваровъ.“

Къ году кончины Іоанна Цимисхія (976) относится важнѣйшій изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ византійскаго золотыхъ дѣлъ мастерства. Это алтарныя украшенія, вошедшія въ такъ называемую Pala d'oro, въ Венеціанской базиликѣ Св. Марка, съ изображеніями разныхъ священныхъ сюжетовъ, уже согласными съ общею нормою Восточной иконографіи.

Изъ извѣстныхъ рукописей съ миніатюрами къ царствованію Василія II Македонянина (976—1025 г.) относятся Псалтырь въ библіотекѣ Св. Марка въ Венеціи и знаменитый Ватиканскій Менологій (см. выше стр. 64). Неровность въ стилѣ произведеній этого времени Лабартъ объясняетъ тѣмъ, что въ началѣ царствованія Василія II еще господствовало вліяніе изящнаго вкуса, возстановленнаго Константиномъ Багрянороднымъ, а потомъ оно ослабло, и искусство стало клониться къ упадку, именно въ началѣ XI в. Но неровность стиля мы видѣли и раньше, въ IX в., къ которому относится Парижская и Лобковская рукописи Псалтыри. И въ IX и даже XII столѣтіяхъ могли быть тѣже причины этой неровности. Новое сочинялось дурно, а когда случалось мастерамъ слѣдовать раннимъ образцамъ, ихъ произведенья носили еще слѣды изящества лучшей эпохи, какъ напримѣръ, въ миніатюрахъ Космы Индикоплова по рукописи Лаврентіанской XI, а можетъ быть, даже XII столѣтія (см. выше стр. 63). Какъ бы то ни было, но уже рѣшительный упадокъ Византійскаго искусства видитъ Лабартъ въ Ватиканскомъ Менологіи. „Эти миніатюры — говоритъ онъ—тѣмъ интереснѣе для насъ, что дѣ-

ланы не однимъ художникомъ: восемь живописцевъ соревновали въ иллюстрировани этой рукописи и оставили свои имена при рисункахъ, которые они рисовали. Итакъ, здѣсь видно выраженіе не личнаго таланта одного артиста, но стиля цѣлой эпохи. И что же? Въ этихъ миніатюрахъ не встрѣчаешь уже ни малѣйшаго слѣда искусства античнаго. Вездѣ усвоенъ современный костюмъ. Рисунокъ во многихъ миніатюрахъ довольно правильный, но положенія очень часто неестественны, движенія усиленны. Сверхъ того замѣтна наклонность къ удлинненію въ пропорціяхъ фигуръ — особенность византійской школы XI столѣтія".

Попытка автора „Исторіи промышленныхъ искусствъ" опредѣлить въ памятникахъ византійскаго стиля личное направленіе и индивидуальный характеръ того или другаго мастера — заслуживаетъ вниманія, и, можетъ быть, она имѣетъ мѣсто въ разработкѣ искусства такой развитой публики, какую представляла Византія отъ IV до XII столѣтія. Но все, что доселѣ извѣстно намъ въ области Византійскаго искусства, болѣе свидѣтельствуетъ о преобладаніи школы надъ личностью, которая подчинялась общимъ принципамъ — античнаго преданія и богословскихъ догматовъ. Сверхъ того, уже со времени борьбы иконопочитателей съ иконоборцами были приняты мѣры къ обузданію артистической личности авторитетомъ церковнаго ученія, какъ это читатели могли видѣть выше на стр. 43. По моему мнѣнію, въ памятникахъ византійскаго искусства гораздо важнѣе опредѣленіе не личнаго характера мастера, а мѣстности, гдѣ они произошли, въ самой Византіи или гдѣ въ другомъ мѣстѣ, въ городскихъ или монастырскихъ мастерскихъ и т. п.

Вообще о византійскомъ стилѣ XI столѣтія авторъ выражается такъ: „Въ произведеньяхъ этого времени преобладають удлиненныя пропорціи. Есть еще нѣкоторый рисунокъ въ головахъ, но оконечности тощія, дѣланы небрежно..... Неуклюжесть и дурной вкусъ въ костюмахъ этой эпохи въ короткое время довели скульптуру (даже въ такихъ сюжетахъ, гдѣ художникъ не былъ обязанъ воспроизводить костюмъ офиціальный) до самой щепетильной отдѣлки одѣяній, съ прямыми складками, параллельными и сжатыми, изъ парчи съ жемчугомъ и дробницами, которая не могла уже давать никакого движенія драпировкѣ. Впрочемъ не смотря на недостатки, въ которые впала византійская школа XI столѣтія, она не была лишена нѣкоторыхъ достоинствъ. Особенно сохранила она тонкую оконченность въ исполненіи, замѣчаемую въ большомъ разнообразіи и необычайномъ богатствѣ украшеній, или орнаментаціи".

Эта характеристика византійскаго искусства XI столѣтія для насъ — Русскихъ имѣетъ особенную цѣну, потому что почти слово въ слово можетъ быть она приложена къ мастерскимъ миніатюрнымъ издѣліямъ Русской иконописи, и именно письма Строгановскаго XVI и XVII столѣтій. Такъ, черезъ 500 и даже 600 лѣтъ Русское искусство оставалось вѣрно тѣмъ художественнымъ преданьямъ, которыя оно заимствовало изъ Византіи именно въ XI столѣтіи. Въ самомъ фактѣ этомъ содержатся уже основанія для его критической оцѣнки. Преданія, окрѣпшія въ жизни народа въ теченіе всей его исторіи, не могутъ быть отвергнуты, но должны быть усовершенствованы, если въ нихъ коснѣли первоначальные недостатки.

Какъ низко ни упала византійская школа въ XI столѣтія, все же она была во главѣ художественной дѣятельности всей тогдашней Европы. Греческіе мастера вызываемы были ко двору Нѣмецкихъ императоровъ, въ слѣдствіе брака Оттона II (972 г.) съ Греческою царевною Ѳеофанію, внукою Константина Багрянороднаго. Въ началѣ второй половины XI столѣтія знаменитый аббатъ Монте-Кассинскаго монастыря, Дезидерій, чтобъ возстановить искусство въ Италіи, пригласилъ изъ Константинополя Греческихъ мастеровъ, искусныхъ во всѣхъ художествахъ, и подъ ихъ руководствомъ основалъ въ своемъ монастырѣ художественныя школы (смотр. въ этомъ же Сборникѣ выше на стр. 55). При этомъ же случаѣ Лабартъ упоминаетъ о церковныхъ вратахъ Св. Павла, въ Римѣ, дѣланныхъ въ XI же столѣтіи въ Византіи; но этотъ фактъ въ исторіи вліянія византійскаго искусства на Италію былъ бы выставленъ въ болѣе ясномъ свѣтѣ, если бы авторъ упомянулъ, что многіе храмы южной Италіи въ тоже время были украшены вратами, которыя были дѣланы византійскими мастерами, какъ это читатели Сборника могли видѣть выше на стр. 71.

XII вѣкъ не былъ благопріятенъ для искусства въ Византіи, а въ началѣ XIII-го послѣдній ударъ былъ ему нанесенъ Крестоносцами. Алексѣй Комнинъ, приглашая западныя войска въ Константинополь отразить мусульманъ, въ своемъ посланіи къ Роберту Фландрскому (1095 г.), описываетъ сокровища, какія эта столица можетъ предложить въ добычу войскамъ: „Вы должны противоставить всѣ силы Запада противъ Турокъ, чтобъ они не взяли Кон-

стантинополя. Пусть лучше въ ваши руки попадетъ императорская столица, нежели въ руки невѣрныхъ; потому что она содержитъ въ себѣ наидрагоцѣннѣйшія святыни Господа Бога, столпъ, къ которому онъ былъ привязанъ, бичъ, которымъ былъ истязаемъ, багряница, въ которую былъ облаченъ, терновый вѣнецъ, которымъ увѣнчана была глава его, жезлъ, который, вмѣсто скипетра, былъ ему данъ въ руки, ризы, отъ которыхъ онъ былъ обнаженъ на Лобномъ мѣстѣ, бо́льшая часть креста, на которомъ онъ былъ распростертъ, и гвозди, которыми былъ распятъ. Если за все это не хотите вы сражаться и желаете бо́льшаго, вы найдете въ Константинополѣ бо́льше сокровищъ, нежели во всемъ остальномъ мірѣ; потому что однѣ драгоцѣнности здѣшнихъ соборовъ могутъ обогатить храмы всего христіанства, и всѣ эти сокровища, взятыя вмѣстѣ, далеко уступаютъ въ цѣнности богатствамъ Св. Софіи, которая въ этомъ отношеніи можетъ быть уподоблена только храму Соломонову. Нельзя найти достаточныхъ выраженій для описанія находящихся въ Константинополѣ сокровищъ, не только собранныхъ византійскими императорами, но и сбереженныхъ въ ихъ дворцахъ отъ временъ древнихъ императоровъ Римскихъ".

Когда Крестоносцы, въ 1204 г., взявши Константинополь, предали его грабежу и расхищенію, то — по выраженію Виллъгардуэна — „отъ начала міра никогда ни въ одномъ изъ завоеванныхъ городовъ не было пріобрѣтено такой великой добычи", какъ въ Константинополѣ. Новгородскій лѣтописецъ такъ повѣствуетъ о расхищеніи крестоносцами сокровищъ церковныхъ: „Заутра же, солнцу всходящу, внидоша въ Св. Софію, и одраша двери и разсѣкоша амвонъ, окованъ бяше весь сребромъ, и столпы сребряные 12, а 4 кивотные, и тябло изсѣкоша, и 12 креста, иже надъ олтаремъ бяху, межи ими шишки яко древа, высша мужъ, и преграды олтарныя межи столпы *), а то все сребряно; и трапезу чудную одраша, драгій камень и велій жемчугъ, и саму невѣдомо камо ю дѣша; и 40 кубковъ великихъ, иже бяху предъ олтаремъ, и поникадила и свѣтильна сребряная, яко не можемъ числа повѣдати; съ праздничными сосуды безцѣнными поимаше служебное, евангелія и кресты честные, иконы безцѣнныя всѣ одраша. И подъ трапезою кровъ найдоша: 40 кадій чистаго злата, а на полатѣхъ и въ стѣнахъ и въ сосудохранильници не вѣдѣ колико злата и сребра, яко нѣту числа, и безцѣнныхъ сосудъ. То же все въ единой Софіи сказахъ, а Святую Богородицу, иже въ Влахернѣ, идѣже Св. Духъ схожаше на вся пятници, и ту одраша; инѣхъ же церквій не можетъ человѣкъ сказати, яко безъ числа. Одигитрію же чудную, иже по граду хожаше, Святую Богородицу соблюде ю Богъ добрыми людьми; и нынѣ есть, на ню же надѣемся. Иныя церкви въ градѣ и внѣ града, и монастыри въ градѣ и внѣ града пограбиша всѣ, имъ же не можемъ числа ни красоты ихъ сказати".

Кромѣ произведеній церковнаго искусства, Крестоносцы нашли въ Цареградѣ множество памятниковъ античныхъ. Статуи металлическія переплавляли они въ монеты. Пользуясь сочиненіемъ Никиты Хоніата объ этомъ предметѣ *), Лабартъ приводитъ перечень важнѣйшихъ изъ погибшихъ тогда античныхъ статуй. А именно: колоссальная статуя Геры, стоявшая на форумѣ Константиновомъ: такъ она была громадна, что потребовалось четыре пары быковъ перевести съ форума въ литейную мастерскую только одну ея голову; группа — Парисъ вручаетъ Афродитѣ яблоко; Беллерофонъ на Пегасѣ; колоссальный Геркулесъ съ шкурою Немейскаго льва, приписываемый Лизиппу; волчица, кормящяя Ромула и Рема; очень древняя статуя Скиллы — женщина обольстительной красоты отъ головы до пояса, а отъ пояса — рыбій хвостъ; прекрасная статуя Елены, съ золотою на головѣ діамедою, украшенною драгоцѣнными камнями. „Потому-то не безъ основанія Никита называетъ варварами этихъ франкскихъ воиновъ, которые въ свои гроши переплавляли такія безцѣнныя статуи" — съ полнымъ безпристрастіемъ говоритъ авторъ „Исторіи промышленныхъ искусствъ", отдавая такимъ образомъ предпочтеніе эстетическому вкусу Византійцевъ начала XIII в. передъ варварами сѣверо-западной Европы.

И такъ, въ началѣ XIII столѣтія произошелъ окончательный переворотъ въ исторіи византійскаго искусства. „Хотя упадокъ въ немъ обнаружился уже съ XI в. — говоритъ Лабартъ — однако, до взятія Константинополя крестоносцами, византійская школа сохраняла еще нѣкоторыя преданія античныя и давала произведенія, не лишенные достоинствъ. Образцовыя произведенья классической скульптуры, которыя артис-

*) Это мѣсто, важное для исторіи олтарной преграды, г. Филимоновъ приводитъ въ своемъ сочиненіи: *Церковь Св. Николая Чудотворца на Липнѣ.*

*) Narratio de statuis Constant. quas Latini in monetam conflaverunt.

ты имѣли всегда передъ своими глазами, не допускали ихъ слишкомъ уклоняться отъ настоящаго пути; но когда (послѣ Латинскаго господства) Греки опять завладѣли Константинополемъ, всѣ эти изящные памятники уже исчезли; лишенное этой помощи, искусство Византійское никогда не могло уже возникнуть".

Съ тѣхъ поръ, какъ справедливо замѣчаетъ Лабартъ, искусство Византійское нашло себѣ убѣжище только на Аѳонской Горѣ; но къ этому надобно присовокупить, что тамъ процвѣтало оно уже въ XI столѣтіи, къ которому преданіе относитъ знаменитаго живописца Панселина. Какъ по близости, такъ и по церковной зависимости Аѳона отъ Митрополіи Солунской, школа Аѳонская состояла въ ближайшей связи съ школою Солунскою, заявившею о своей дѣятельности уже въ VI и даже въ IV столѣтіи. Впрочемъ, школа Аѳонская не могла образоваться раньше эпохи иконоборства, потому что только послѣ этого времени изъ отдѣльныхъ келій пустынножителей составились общежительные монастыри, хотя легенды Аѳонской Горы и возводятъ основаніе многихъ изъ этихъ послѣднихъ ко временамъ даже Константина Великаго. На основаніи несомнѣнныхъ историческихъ документовъ, древнѣйшій изъ Аѳонскихъ монастырей, Ксеропотамъ, учрежденъ не ранѣе начала X столѣтія. Но настоящимъ основателемъ монашескаго общежитія и правильнаго экономическаго устройства монастырскаго признается Св. Аѳанасій, основавшій около 960 г. Лавру, названную по его имени Аѳанасіевой. Императоръ Никифоръ Фока оказывалъ Св. Аѳанасію свои милости и покровительствовалъ его Лаврѣ. Около 980 г. былъ основанъ монастырь Ивиронъ другомъ Св. Аѳанасія, Іоанномъ, и около того же времени упоминается уже и монастырь Ватопедскій. Какъ сильно умножилось число отшельниковъ и монаховъ на Аѳонской Горѣ къ половинѣ XI столѣтія, можно судить по тому, что при Іоаннѣ Цимисскомъ было на ней только 58 келій, а при Константинѣ Мономахѣ уже насчитывалось ихъ до 180 съ 700 иноками.

По мѣрѣ того, какъ искусство въ Византіи падало, литература и особенно Богословіе болѣе и болѣе сосредоточивали на себѣ общіе интересы, такъ что въ періодъ царствованія династіи Комниныхъ (1056—1204 г.) византійская схоластика достигла своего высшаго развитія. Искусство, находя себѣ пріютъ въ стѣнахъ Аѳонскихъ монастырей, не только усвоило себѣ характеръ монастырскій, аскетическій, но и подчинилось бо́льшей строгости богословскаго ученія, бывшаго особенно въ ходу, когда только что развивалась Аѳонская школа.

Начало *Иконописнаго Подлинника*, или *Руководства для иконописцевъ* Лабартъ возводитъ къ XIII столѣтію, на основаніи слѣдующихъ соображеній: «Независимо отъ разложенія, въ которое впала Греческая Имперія въ началѣ XIII столѣтія, еще другая причина увлекла искусство византійское на пагубный путь. Не смотря на побѣду надъ иконоборствомъ, чествованіе иконъ, какъ мы видѣли, претерпѣло ударъ, отъ котораго оно не могло оправиться. Духовенство, въ избѣжаніе нареканій со стороны сектантовъ, озаботилось дать художникамъ правила для изображенія священныхъ сюжетовъ. На Западѣ, напротивъ того, за исключеніемъ нѣкоторыхъ типовъ, освященныхъ религіозною символикою, художники могли давать полный просторъ своему воображенію въ воспроизведеньи событій Ветхаго и Новаго Завѣта. Опасеніе, чтобъ и византійскіе художники не подчинились въ этомъ отношеніи вліянію латинскихъ, безъ сомнѣнія, заставило епископовъ Греческой Церкви съ бо́льшею строгостью дать художникамъ уставъ, запрещавшій имъ удаляться отъ правилъ, предписанныхъ церковными догматами. Наконецъ, чтобъ предотвратить ихъ отъ всякаго уклоненія въ этомъ отношеніи, положено было составить для нихъ руководство, гдѣ бы въ точности были описаны всѣ сюжеты христіанской символики и священной исторіи въ томъ видѣ, какъ они должны быть изображаемы, гдѣ было бы все объяснено, даже самые характеры лицъ, и гдѣ бы означены были и самыя надписи, которыя должны быть при нихъ начертаны. Этотъ кодексъ съ тѣхъ поръ навсегда остался неизмѣннымъ закономъ для художниковъ византійской школы." Объяснивъ такимъ образомъ происхожденіе извѣстнаго намъ Греческаго подлинника Діонисіева (см. стр. 27 этого Сборника), Лабартъ точнѣе опредѣляетъ эпоху, когда именно онъ долженъ былъ составиться: «Конечно, только необыкновенное событіе могло подвигнуть греческое духовенство освятить эти правила въ написанномъ кодексѣ, отъ котораго не позволялось уклоняться. Не слѣдуетъ ли видѣть такое событіе въ нашествіи Латинянъ на Востокъ и во взятіи ими Константинополя въ началѣ XIII ст.? Именно къ этой эпохѣ относится совершенное преобразованіе византійскаго искусства, которое съ тѣхъ поръ остается неподвижнымъ, безъ всякихъ видоизмѣненій".

Этотъ предметъ такъ близокъ интересамъ русской иконописи, что мы не можемъ пройти его

молчаніемъ, не сдѣлавъ нѣсколько необходимыхъ, по нашему мнѣнію, замѣчаній.

Вопервыхъ, не въ XII или XIII ст., а еще въ VIII-мъ, въ эпоху иконоборства, и именно въ 787 г. (какъ указано въ этомъ же Сборникѣ на стр. 43) греческое духовенство оградило иконописные сюжеты отъ свободы художественнаго творчества, подчинивъ ихъ церковнымъ догматамъ. Эта мѣра, слѣдовательно, была вызвана внутренними причинами Византійской исторіи и самой сущностью искусства византійскаго, а не опасеньями вліянія Западнаго, вслѣдствіе взятія Крестоносцами Константинополя.

Вовторыхъ, само Западное искусство въ XII ст. еще было такъ мало развито, что представляло самыя незначительныя отклоненія отъ византійскаго, и потому не могло возбуждать въ греческомъ духовенствѣ такихъ опасеній, чтобъ принять какія нибудь необыкновенныя мѣры противъ его вліянія.

Втретьихъ, изъ исторіи русскихъ подлинниковъ (стр. 25 — 39 этого же Сборника) ясно видно, какъ постепенно составлялись эти руководства, и какъ они видоизмѣнялись по разнымъ редакціямъ. Имъ предшествовали подлинники Лицевые, то есть, иконы; описательные же тексты, изъ которыхъ потомъ образовался подлинникъ толковый, первоначально были не болѣе, какъ частныя замѣтки самихъ мастеровъ. Этимъ объясняется и техническая часть подлинника, то есть, наставленія, какъ изготовлять доски для иконъ, какъ ихъ левкасить, наводить золотомъ, какъ составлять краски и т. п. Неужели и эти всѣ мелочи, составляющія однако существенную часть подлинника, входили въ богословскіе интересы греческаго духовенства? И такъ, не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что иконописный подлинникъ обязанъ своимъ происхожденьемъ не Собору Духовныхъ Властей, а иконописнымъ мастерскимъ.

Вчетвертыхъ, самое существованіе подобныхъ же художественныхъ руководствъ на Западѣ до XIV стол. (именно Теофила и Ченнино Ченнини) свидѣтельствуетъ намъ, что, для составленія ихъ, кромѣ чисто богословскихъ соображеній, свойственныхъ Византіи, были и другія причины, чисто артистическія, и притомъ опредѣлявшіяся духомъ времени и состояніемъ самого искусства. Потому-то и явились такія руководства не только на Востокѣ, но и на Западѣ.

Наконецъ, подлинникъ Діонисіевъ, на которомъ основываетъ Лабартъ свои догадки, есть явленіе, очевидно, позднѣйшее, можетъ быть, даже XVI или XVII столѣтія; сверхъ того, какъ было мною показано (на стр. 103 этого же Сборн.), онъ носитъ на себѣ уже вліяніе западное, и вообще по всему составу своему имѣетъ видъ не церковнаго уложенія, или кодекса, а схоластическаго учебника, составленнаго какимъ нибудь позднѣйшимъ компиляторомъ.

Ѳ. Буслаевъ.

ЖИЗНЬ ІИСУСА ХРИСТА РЕНАНА И СОВРЕМЕННОЕ ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО НА ЗАПАДѢ.

По поводу журнала Германа Гримма: Ueber Künstler und Kunstwerke *(О художникахъ и художественныхъ произведеніяхъ).* Berlin. 1865.

Ни въ чемъ такъ рѣзко не оказывается на Западѣ разладъ между цивилизаціею и религіею, какъ въ религіозной живописи. Художники отлично умѣютъ снимать ландшафты и портреты и возсоздавать историческія сцены и случаи изъ текущей дѣйствительности. Но ихъ дѣятельность была бы не полна, еслибъ они не прилагали своего искусства къ сюжетамъ Священной Исторіи. Знакомство съ Палестиною и Египтомъ давало имъ вѣрный ландшафтъ; Археологія и Исторія Костюма разработали имъ всю внѣшнюю обстановку, въ которой совершались священныя событія. Историческій интересъ былъ главною побудительною причиной, заставлявшею художниковъ не забывать Св. Писанія. Историческимъ интересомъ церковныхъ сюжетовъ они могли удовлетворить и католиковъ и протестантовъ, и вѣрующихъ и невѣрующихъ. Историческимъ же интересомъ они могли извинить себя передъ публикою, почему пишутъ картины не только по Тациту и мемуарамъ временъ первой французской революціи, но и по книгѣ Бытія и по Дѣяніямъ Апостоловъ.

Образы христіанской религіи такимъ образомъ были изъяты изъ интересовъ современной жизни и постановлены въ дали исторической перспективы, на ряду съ вымыслами Гомера и героями Римской Исторіи. Въ старину писали Богородицу и святыхъ въ костюмахъ того времени, къ которому принадлежалъ самъ живописецъ и его набожные закащики, которые были такъ простодушны, что желали видѣть и свои собственныя изображенія, на колѣняхъ въ молитвѣ передъ Мадонною; потому что тогда еще не сознавали границъ между естественнымъ и сверхъестественнымъ, и всякій чаялъ увидѣть во очію божественное видѣніе. Изученіе исторіи привело

новѣйшихъ художниковъ къ убѣжденію въ ошибочности наряжать Евангельскія лица въ итальянскіе и нѣмецкіе костюмы, но вмѣстѣ съ тѣмъ лишило ихъ фантазію лицезрѣнія священныхъ видѣній. Вмѣсто идеаловъ Св. Писанія, художнику въ Мадоннѣ или Іоаннѣ Предтечѣ видѣлись только любопытные для этнографіи типы Палестины, или по крайней мѣрѣ Евреи Римскаго квартала Гетто. Не подъ роднымъ уже дубомъ являлась Мадонна, какъ это грезилось восторженной Іоаннѣ д'Аркъ, а подъ тою смоковницею, рисунокъ съ которой привозилъ съ собою художникъ изъ своей далекой экспедиціи по Египту.

Итакъ, въ новѣйшей живописи священные сюжеты много выиграли въ ландшафтной и исторической обстановкѣ, и ничего не пріобрѣли въ смыслѣ религіозномъ, потому что были низведены до интереса этнографическаго и историческаго. Природа и люди написаны прекрасно: историческая и ландшафтная рама готова, но художникъ уже не ждетъ божественнаго явленія, и, вмѣсто вдохновляющей къ молитвѣ иконы, даетъ публикѣ прекрасный ландшафтъ и вѣрную историческую характеристику.

Такое состояніе церковнаго искусства на Западѣ есть необходимое слѣдствіе всего предшествовавшаго его развитія. Это необходимый результатъ прошедшаго и плодъ современности. Жаловаться на это было бы такъ же безполезно, какъ на изобрѣтеніе фотографіи и паровоза. Но такъ какъ русское церковное искусство находится совершенно въ иныхъ отношеніяхъ и къ жизни и къ цивилизаціи, чѣмъ церковное искусство на Западѣ; то, въ предупрежденіе русскимъ художникамъ, мы нашли полезнымъ указать на слабую сторону костюма и ландшафта въ приложеніи къ церковнымъ сюжетамъ. Мы не хотимъ сказать, чтобы художникъ не пользовался тѣмъ и другимъ въ своихъ иконахъ, но требуемъ, чтобы въ нихъ было нѣчто болѣе существенное, нежели одежда дѣйствующихъ лицъ и природа Палестины.

Съ этою цѣлью мы нашли умѣстнымъ познакомить читателей съ мнѣніемъ *Германа Гримма* объ одинаковости направленія знаменитой книги Ренана объ Іисусѣ Христѣ и новѣйшихъ произведеній церковнаго искусства на Западѣ. Мы не беремъ на себя давать предписанія художественной фантазіи, но находимъ не безполезнымъ объяснить тотъ путь, по которому можетъ клониться къ упадку и русское церковное искусство, если неосмотрительно будетъ оно гоняться за европейскими новизнами.

Германъ Гриммъ недавно явился въ литературѣ по искусству, и занялъ уже въ ней почетное мѣсто своимъ сочиненіемъ о Жизни Микель-Анджело, книгою, въ которой авторъ съ обширными изслѣдованіями ученаго соединяетъ изящный вкусъ эстетика и увлекательное изложеніе историка и романиста.

Съ 1865 г. Гриммъ издаетъ ежемѣсячный журналъ подъ заглавіемъ: О художникахъ и художественныхъ произведеніяхъ, — въ которомъ онъ помѣщаетъ свои замѣчанія о памятникахъ искусства древнихъ и новыхъ.

Мнѣніе этого эстетика о Ренанѣ, интересное для объясненія современнаго направленія религіознаго искусства, вмѣстѣ съ тѣмъ послужитъ образчикомъ этого новаго журнала, гдѣ оно помѣщено въ февральской книжкѣ, подъ рубрикою: *Жизнь Іисуса Христа Ренана и исторія искусства.*

Книга Ренана надѣлала въ наше время много шума. Предпріятіе французскаго автора многимъ кажется нападеніемъ на наши священнѣйшія воззрѣнія. Пускай бы еще Штраусъ съ братіею подвергали происхожденіе исторіи объ Іисусѣ Христѣ спокойному изслѣдованію: это было дѣло, только ученое, результатъ котораго, пожалуй, могъ быть отчасти и отрицательнымъ; но теперь творческая фантазія произвела нѣчто вполнѣ новое, предназначаемое для того, чтобъ устранить прежній образъ мыслей, и это показалось міру столь удивительнымъ и безпримѣрнымъ, что произведеніе Ренана представилось какимъ-то небывалымъ въ своемъ родѣ, отчаяннымъ дѣломъ.

Но для того, кто прослѣдилъ историческій ходъ новой живописи, эта книга есть не что иное, какъ предпринятое литературой развитіе тѣхъ же стремленій, на которыя пластическое искусство въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ смотрѣло какъ на свою собственную область, которую у него никто не думалъ оспаривать, такъ какъ право свободно въ ней распоряжаться было давно за нимъ признано.

Я не буду говорить о древнѣйшихъ временахъ, которыя были обстоятельно обработаны многими учеными. Извѣстно, что Христосъ, идеи и событія, средоточіе которыхъ онъ составляетъ, сначала были воплощены въ формахъ языческаго искусства, и что самыя раннія попытки пластическаго воспроизведенія этихъ идей начинаются уже въ то время, когда Евангеліе было написано. Далѣе извѣстно, какъ явились споры о томъ, какъ изображать Христа, прекраснымъ или невзрачнымъ, и какъ за это послѣднее мнѣніе держалась церковь греческая, а за первое — латин-

ская*), и какъ наконецъ латинское воззрѣніе взяло верхъ. Но со временемъ, когда романскіе народы утратили способность изображать прекрасное, они увидѣли себя вынужденными, для того чтобы имѣть изображеніе Христа, усвоить себѣ типъ византійскій. Эти предварительныя ступени содержатъ въ себѣ исторію древнѣйшаго христіанства.

Но онѣ лежатъ внѣ области новаго искусства. Ближе къ намъ явленія XIII столѣтія, того времени, когда собственно оканчивается міръ древній, и начинается новый. Новое искусство, какъ бы пробудившись, съ послѣдовательною точностью опредѣляетъ моменты въ развитии и переработкѣ церковныхъ воззрѣній. Мы узнаемъ, какъ стали представляться человѣческимъ взорамъ Троица, Дѣва Марія, Христосъ, Богъ Отецъ, Апостолы, Воскресеніе и Страшный Судъ, какъ эти представленія измѣнялись, какъ образы дѣлались частью человѣчнѣе, частью божественнѣе, и въ особенности, какъ понималась личность Искупителя.

Мы видимъ, какъ соотвѣтственно идеямъ національности, выступающимъ послѣ раздробленія Германо-римской Имперіи, и изображенія Христа принимаютъ національный типъ. Медленно возникаютъ эти новыя отношенія изъ древнихъ, и такимъ образомъ мало по малу исчезаетъ византійскій основной типъ въ изображеніяхъ Христа, и только тамъ и сямъ слабо даетъ о себѣ чувствовать. Но мы замѣчаемъ, что изображеніе главныхъ событій изъ жизни Христа слѣдуетъ еще все древнѣйшимъ образцамъ; эту жизнь могли понимать какъ хотѣли, но опредѣленный рядъ воззрѣній продолжалъ твердо держаться обыкновенныхъ, установленныхъ образовъ. Впрочемъ, въ костюмѣ, въ ландшафтной обстановкѣ обычай мало по малу нарушался. Мы видимъ наконецъ у Итальянцевъ, равно какъ у Нѣмцевъ и въ Нидерландахъ, личность Христа, понятую свободно, какъ человѣческій индивидуумъ, подробности (детали) болѣе и болѣе развитыя, обстановку ясную и занимательную; и если разсмотримъ то, что произвели послѣднія сто лѣтъ передъ реформаціей, какъ въ живописи, такъ и въ скульптурѣ, то невольно признаемъ свободу живописующей фантазіи, въ сравненіи съ которой книга Ренана представляетъ только то отличіе, что тѣ художники работали безъ намѣренія дѣйствовать противъ общепринятыхъ вѣрованій, и если изображали Христа человѣкомъ, то этимъ нисколько не хотѣли отрицать Его божественность. Человѣкомъ изображаютъ они Его и въ Германіи, и въ Нидерландахъ, во всевозможныхъ отношеніяхъ, представляя лицо и фигуру Его вполнѣ человѣчными и такъ непринужденно семейственными, какъ еслибы мы всѣ видѣли въ Немъ всего скорѣе равнаго намъ друга или близкаго родственника, къ которому можно обращаться безъ страха и безъ церемоніи, и котораго злой судьбѣ мы сочувствуемъ, какъ близкому намъ несчастью. Такъ было въ особенности въ сѣверныхъ странахъ. Конечно, есть нѣмецкія художественныя произведенія, въ которыхъ эта индивидуальность возвышается до величественной, трогательной красоты, которою также запечатлѣны и на итальянскихъ картинахъ XIV и XV вѣковъ страданіе или гнѣвъ и другія страсти, хотя и представленныя еще неизящно; но вообще надо замѣтить, что нѣмецкое и романское пониманіе рѣзко между собою отличаются, и стремленіе обѣихъ національностей стать въ своихъ религіозныхъ воззрѣніяхъ независимо другъ отъ друга выражается въ ихъ искусствѣ.

Въ Италіи индивидуальное развитіе образа Христа особенно стало отступать на задній планъ; между тѣмъ какъ Богородица и нѣкоторые Святые сдѣлались до такой степени человѣчны, что давали поводъ къ соблазну людей благочестивыхъ. Христосъ менѣе и менѣе былъ затрогиваемъ этимъ направленіемъ, и божественность крѣпче держалась въ его изображеніяхъ. Потомъ вновь выступаютъ въ Италіи античныя формы. Не обращая совершенно вниманія на тѣ идеи, которыя эти формы нѣкогда въ себѣ воплощали, признали ихъ за идеалъ человѣческой красоты, и внесли эти античные элементы въ типъ Христа, съ цѣлью придать ему чистоту и возвышенность. И когда во времена Реформаціи, съ которой совпало процвѣтаніе этого вліянія языческихъ произведеній, начиная съ Рима всѣ церковныя дѣла были вновь устрояемы, а вслѣдствіе тридентскихъ соглашеній явилась новая церковная организація;—тогда для новообразовавшейся церкви понадобились соотвѣтствующія ей пластическія изображенія, и новый типъ Христа, установленный Рафаэлемъ и Микель-Анджело, получилъ церковно-офиціальное значеніе. Первые римскіе Христіане принимали голову Аполлона за лучшій образецъ для изображенія своего Учителя и ввели это въ обычай; теперь снова Аполлонъ вступилъ въ свои древнія права, въ соединеніи съ энергическимъ ликомъ

*) Авторъ, коротко знакомый съ искусствомъ временъ Возрожденія, какъ кажется, принялъ здѣсь на слово устарѣлую клевету на искусство Византійское. *Прим. Ред.*

Юпитера Отриколійскаго. Голова Христа въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело, которую я видѣлъ вблизи и срисовалъ, кажется, прямо сработана съ головы Аполлона Бельведерскаго *), между тѣмъ какъ лицо Христа усопшаго, покоящагося на лонѣ матери — произведеніе того же художника, но на 40 лѣтъ старше—показываетъ еще нѣкоторое вліяніе византійскихъ формъ.

Не смотря на то единство въ пониманіи, которое выказываетъ живопись XVII столѣтія, въ образованіи живописи испанской и французской оказываются тѣ же самыя различія, которыя отдѣлили испанскій и французскій католицизмъ отъ итальянскаго. Сравните картины Мурильо, Лебрёна и Гвидо Рени, — и вы легко увидите въ нихъ зависимость отъ Рима, но вмѣстѣ съ тѣмъ различіе въ воззрѣніяхъ. Ни въ комъ изъ нихъ нѣтъ уже истины: всѣ они удручены были однимъ бременемъ: имъ пришлось рисовать то, что̀ рисовать уже было нельзя. Должно было удовлетворять не собственной вѣрѣ, но требованіямъ могущественнаго духовенства. Во всемъ, что это время произвело по изображеніямъ Христа, нѣтъ ни одной по истинѣ поражающей черты, какими блестящими средствами ни старались произвести эффектъ.

Напротивъ, Рубенсъ, Ванъ-Дейкъ и Рембрандтъ превосходно характеризуютъ свой германскій міръ, гдѣ протестантскій духъ, вначалѣ скованный католическимъ преобладаніемъ, не далъ подавить себя. Рубенсъ со всѣми своими католическими картинами остается истиннымъ Германцемъ; Ванъ-Дейкъ умѣетъ часто очень ловко принять видъ романскаго чувства, но сквозь него видна германская индивидуальность; Рембрандтъ возстаетъ открыто. Если первые въ лицѣ Христа сдѣлали уступку, подчиняясь идеальному церковному типу, вслѣдствіе чего оно сдѣлалось у нихъ безжизненнымъ, то они стремились вознаградить себя въ прочихъ частяхъ тѣла, придавая ему до чрезвычайности живыя человѣческія свойства. Рембрандтъ не знаетъ никакихъ границъ. Его изображенія Христа нерѣдко невыносимы. Сознательно или безсознательно — это все равно, — онъ впадаетъ въ манеру XV столѣтія, и если иногда пытается онъ представить Христа изящнымъ (какъ напримѣръ въ мюнхенской картинѣ: „Пустите ко мнѣ младенцевъ“), то впадаетъ въ отвлеченность и пустоту, какъ подражатель въ этомъ случаѣ Рубенсу.

Затѣмъ наступило время всеобщаго въ Европѣ усыпленія художественныхъ силъ. Умы обратились къ другимъ вопросамъ. Явилась терпимость, или равнодушіе, — и это ясно отразилось на искусствѣ. Живопись мало стала заниматься церковью, и если нужна была голова Христа, то ее копировали. Рафаэль Менгсъ составляетъ своими произведеніями заключительный итогъ этой эпохи. Его значеніе велико, но его о́бразы, если онъ пишетъ ихъ не прямо съ натуры, лишены жизни.

Обращаясь къ искусству новѣйшему, мы къ удивленію своему замѣчаемъ, что въ религіозныхъ сюжетахъ художники стараются обходить фигуру Христа, пытаясь обстановкою вознаградить недостатокъ глубины въ лицахъ. Прослѣдите художниковъ новаго времени: всѣ они разсчитываютъ на общій смыслъ цѣлаго сюжета, который весь сполна долженъ производить впечатлѣніе. Они не заботятся о томъ, чтобы черты Христа представляли въ себѣ духовное средоточіе картины, какъ пунктъ, отъ котораго исходитъ свѣтъ; и такимъ образомъ, способность нарисовать или представить себѣ лицо Христа, хотя сколько-нибудь живо, до такой степени утратилась, что въ Берлинѣ составилось было общество, назначившее премію за лучшее произведеніе въ этомъ родѣ. И изъ всего ряда картинъ, собранныхъ по этому случаю и выставленныхъ публично, не нашлось ни одной, въ сравненіи съ которой самое посредственное подражаніе головѣ Христа Гвидо-Рени не могло бы назваться мастерскимъ произведеніемъ.

Но если до такой степени не посчастливилось изображенію Христа, то напротивъ болѣе и болѣе стали умножаться произведенія, имѣющія задачей наглядное воспроизведеніе событій Новаго Завѣта, и число этихъ работъ, начавшихся только въ нынѣшнемъ столѣтіи, въ послѣдніе годы сдѣлалось такъ значительно, что, можетъ быть, между теперешними историческими живописцами нѣтъ ни одного, который не пробовалъ бы свои силы въ этомъ родѣ

Необыкновенная фантазія Рафаэля и Микель-Анджело уничтожила прежнее ограниченіе Священной Исторіи опредѣленными, какъ бы необходимыми и узаконенными главными ея моментами. Съ тѣхъ поръ раскрылась Библія, и каждый могъ искать въ ней того, что̀ ему больше нравилось, могъ свободно направлять по ней свою фантазію. Такимъ образомъ возникло необыкновенное разнообразіе въ пониманіи. Къ фигурамъ прибавилась ландшафтная обстановка; и какъ въ прежніе вѣка костюмы и домашнюю утварь

*) F. Piper въ своей Mythologie und Symbolik der Christlichen Kunst, на стр. 141, т. 1-й, указываетъ въ этой головѣ Христа черты Юпитера. *Прим. Ред.*

въ изображеніи Евангельскихъ сюжетовъ заимствовали изъ быта нѣмецкаго или романскаго, такъ теперь матеріалы для ландшафта даютъ Палестина и Египетъ. За это дѣло принялись дюжинные жанристы, и къ разсказамъ изъ Новаго Завѣта стали появляться безчисленныя иллюстраціи. Малый ребенокъ имѣетъ теперь передъ глазами чуть ли не для каждой строчки изъ Евангельскаго разсказа не одну картинку, но цѣлую дюжину иллюстрацій; прибавьте къ этому старинныя картины въ публичныхъ галлереяхъ, а дома гравюры, и при этомъ спутывающемъ излишествѣ изображеній — вопросъ, возникшій въ послѣднее время, вопросъ простой, котораго однако прежде не дѣлалъ никто, и который теперь у всѣхъ на языкѣ: «Какъ относятся всѣ эти изображенія къ тому, что было въ дѣйствительности?"

Реализмъ теперь преобладаетъ въ умахъ; онъ хочетъ въ совершенной точности знать дѣйствительную сторону прошедшаго. И въ XV вѣкѣ было реалистическое направленіе; но въ то время достаточно было перенести всю обстановку Новаго Завѣта на почву Германіи и Италіи, — и тогда все становилось ясно. Теперь это уже не годится. Всякій, кто хотя сколько-нибудь прислушивался и присматривался къ дѣлу, знаетъ, какова Палестина. Онъ читалъ книги и видѣлъ ландшафты и фотографіи, которыя рисуютъ передъ нимъ каждый камень въ стѣнахъ Іерусалима точно такъ, какъ онъ лежитъ тамъ между другими каменьями; теперь вѣрятъ только вещамъ достовѣрнымъ. Мы требуемъ, чтобы религіозныя изображенія соотвѣтствовали нашимъ теперешнимъ познаніямъ. И что же выходитъ?

Человѣкъ, одаренный необыкновенною фантазіей, освоившійся съ Палестиною, знакомый съ учеными изслѣдованіями объ отношеніи отдѣльныхъ Евангелій ко времени Христа, вполнѣ обладающій практическимъ знаніемъ языка и тайною легкаго слога, понимая, что теперь не столько пластическое искусство, сколько хорошая проза даетъ средства проводить мысль легко и для болѣе обширнаго круга читателей, ищетъ исхода изъ этой необозримой массы изображеній, и, вмѣсто той раскрашенной Палестины, въ деревья, горы, города, дома и одежды которой теперь никто не вѣритъ, и за которую однакожъ всякій держится, потому что надобно же имѣть о ней какія-нибудь представленія, — этотъ даровитый авторъ даетъ намъ сводъ простыхъ, кое-гдѣ мѣстнымъ колоритомъ раскрашенныхъ, поразительно новыхъ и привлекательныхъ по свѣжести воззрѣній; и такъ какъ онъ въ тоже время, обходя всѣ эти тысячу разъ обработанныя сцены, безъ которыхъ до сей поры нельзя было и мыслить о великой драмѣ, выбираетъ совершенно иначе рядъ простыхъ моментовъ, среди которыхъ проводитъ онъ исторію Христа; то кажется, будто онъ однимъ ударомъ устраняетъ ложь и выводитъ на свѣтъ правду. Съ нѣкотораго времени французскіе живописцы, при своемъ знакомствѣ съ Востокомъ, стали изображать евангельскія событія подъ новыми условіями; Ренанъ даетъ заключительное слово этому направленію; его книга есть живописное произведеніе въ словахъ. Уже и потому это произведеніе оказывается совершенно въ духѣ новѣйшаго искусства, что авторъ, давая ландшафтную и историческую обстановку, представляетъ Христа болѣе чрезъ противоположеніе Его другимъ личностямъ, изъ среды которыхъ онъ Его подымаетъ, нежели посредствомъ очертаній опредѣлительныхъ, величавыхъ и простыхъ. Публика, пришедшая въ восторгъ отъ такой живописи, съ радостью готовая промѣнять на эту правдоподобную простоту прежній пестрый, нестерпимый хаосъ, такъ живо, передъ самыми глазами видитъ всѣ эти вещи, о которыхъ разсказывается, что охотно поддается чарующему сочиненію.

Что за причина этой тщетной попытки представить индивидуальный образъ Христа, я не считаю нужнымъ объяснять здѣсь, равно какъ и излагать дальнѣйшія мои мысли о книгѣ Ренана; но я полагаю, никто не будетъ отрицать важности исторіи искусства для изслѣдованія тѣхъ фактовъ, на которые я указалъ.

Редакція.

СРАВНЕНІЕ ОДНОГО РЕЛЬЕФА НА ПОРТАЛѢ ПАРМСКАГО БАПТИСТЕРІЯ СЪ МИНІАТЮРОЮ УГЛИЦКОЙ ПСАЛТЫРИ XV В.

Evangelischer Kalender. Jahrbuch für 1866. Herausgg. von D. Ferd. Piper. (Евангелическій Календарь на 1866 г., изд. Пиперомъ) *Berlin. 1866.* Въ немъ статья Пипера: *Das menschliche leben, die weltalter und die dreifache erscheinung Cristi. Sculpturen am baptisterium zu Parma.* (Человѣческая жизнь, вѣка всего міра и троякое явленіе Христа. Изваянія на баптистеріи въ Пармѣ).

Евангелическій Календарь, издаваемый въ теченіе семнадцати лѣтъ г. Пиперомъ, профессоромъ Богословія въ Берлинскомъ университетѣ, кромѣ своего практическаго назначенія,

имѣетъ цѣлью распространенiе въ публикѣ свѣдѣнiй объ историческомъ развитiи христiанскихъ идей, помощiю нагляднаго объясненiя памятниковъ древняго христiанскаго искусства. Самая виньетка на заглавномъ листкѣ Календаря, изображающая Добраго Пастыря съ Агнцемъ на плечахъ — снимокъ съ древне-христiанской живописи Римскихъ катакомбъ — даетъ уже нѣкоторое понятiе объ общемъ характерѣ статей, помѣщаемыхъ Пиперомъ въ Евангелическомъ Календарѣ, почти всегда съ приложенiемъ снимковъ съ памятниковъ, о которыхъ идетъ рѣчь. Свѣдѣнiя о христiанскомъ искусствѣ, распространяемые профессоромъ Пиперомъ въ теченiе многихъ лѣтъ, кромѣ своего ученаго значенiя вообще, имѣютъ и частный интересъ, свидѣтельствуя нѣкоторымъ образомъ объ умственныхъ интересахъ Нѣмецкой публики, съ такимъ постоянствомъ поддерживаемыхъ издателемъ въ книгѣ, предназначаемой для ежедневнаго употребленiя. Мы надѣемся въ одномъ изъ слѣдующихъ Сборниковъ познакомить читателей съ болѣе интересными для Русскихъ статьями Пипера въ Календаряхъ за всѣ прошлые года; теперь же остановимся изъ двухъ его статей въ Календарѣ на текущiй 1866, на той, которой заглавiе означено въ началѣ этой рецензiи. Другая статья, не менѣе важная для христiанской Археологiи, имѣетъ предметомъ изображенiя рая и обѣтованной земли на одномъ Марсельскомъ саркофагѣ. Что же касается до статьи о Пармскихъ рельефахъ, то, какъ читатели увидятъ, она имѣетъ прямое отношенiе къ преданьямъ Русской иконописи, и это отношенiе указано самимъ профессоромъ Пиперомъ, который, такимъ образомъ, одинъ изъ первыхъ между учеными въ Германiи пролагаетъ новый путь къ плодотворному изученiю христiанскихъ преданiй западныхъ сравнительно съ восточными, и именно съ Русскими. Доселѣ, съ точки зрѣнiя только эстетической, Нѣмецкая критика односторонне и поверхностно относилась къ Русскому нацiональному искусству, какъ это показано выше въ статьѣ объ *Отзывахъ иностранцевъ* объ этомъ предметѣ. Пиперъ первый изъ Нѣмецкихъ историковъ искусства съ должнымъ уваженьемъ взглянулъ на памятники Русской иконописи, и въ Евангелическомъ Календарѣ за текущiй годъ предложилъ любопытный образецъ сравненiя одной изъ Русскихъ миниатюръ XV в. съ рельефами романскаго стиля Пармскаго баптистерiя (1196—1283 г.). Историки старой эстетической школы извлекли бы изъ этого сравненiя только тотъ результатъ, что Пармскiе рельефы, хотя старше Русской миниатюры почти тремя столѣтiями, однако несравненно изящнѣе ея (что впрочемъ вполнѣ справедливо). Издатель Евангелическаго Календаря, пренебрегая избитыми общими мѣстами объ отсталости Русскаго церковнаго искусства, обратился къ существенной его сторонѣ, къ первобытности преданiя, для того чтобъ при его пособiи объяснить родственныя ему явленiя на Западѣ.

Мы живемъ въ такую эпоху, когда къ искусству относятся по бóльшей части съ точки зрѣнiя утилитарной, когда ищутъ въ немъ практической пользы, и, не увлекаясь изящною внѣшностью, оцѣниваютъ его жизненное значенiе въ исторiи народа, опредѣляемое тою идеею, которую оно выражаетъ. При такомъ взглядѣ, внѣшняя форма, съ своею красотою или безобразiемъ, становится на заднiй планъ, и произведенiе оцѣнивается по его прямому отношенiю ко всему кругу народныхъ понятiй и убѣжденiй; потому что бóльшая или мéньшая степень изящества или безобразiя — есть тоже историческое выраженiе вкуса народнаго. Судя по Пармскому рельефу XII—XIII в. и по Углицкой миниатюрѣ XV в., видно, что тѣже представленья, хотя и въ разныя эпохи, занимали и Итальянцевъ и нашихъ предковъ; но относительно внѣшней формы Пармезанцы XIII в. не могли уже удовлетвориться тѣми миниатюрами, которыми житель Углича въ XV в. усердно украшалъ свою рукопись Псалтыри.

Какъ бы ни казались наивны въ наше практическое время тѣ идеи, которыя нашли себѣ выраженiе въ этихъ памятникахъ искусства; но мы должны уважить эти идеи, какъ попытки человѣческой мысли въ самопознанiи, послужившiя одною изъ тѣхъ ступеней, изъ которыхъ слагается лѣствица Европейскаго просвѣщенiя.

Но обратимся къ самымъ памятникамъ.

Баптистерiи, или крестильницы, принадлежатъ къ древнѣйшимъ храмамъ христiанскаго мiра. Иные изъ нихъ относятся къ первымъ вѣкамъ торжествующей Церкви, другiе строились значительно позднѣе, въ XI, XII, даже XIII столѣтiяхъ. Особенно богата ими Италiя, въ которой почти всѣ знаменитые города имѣли или и доселѣ еще имѣютъ свои баптистерiи. Большею извѣстностью пользуются Флорентiйскiй и Пизанскiй. Въ археологическомъ отношенiи, по своимъ скульптурнымъ украшеньямъ, не уступаетъ имъ баптистерiй Пармскiй, построенiе котораго, какъ сказано выше, относится къ 1196—1283 г., но вообще мало обращалъ на себя вниманiе туристовъ, издавна привыкшихъ навѣщать Парму только для пресловутыхъ фресокъ

Корреджіо, передъ художественнымъ великолѣпіемъ которыхъ исчезали въ ихъ глазахъ скромные рельефы баптистерія. Потому-то профессоръ Пиперъ оказалъ услугу истории христіанскаго искусства, распространивъ свѣдѣнія объ этихъ рельефахъ между многочисленными читателями своего Календаря.

„Если въ средніе вѣка—такъ начинаетъ Пиперъ свою статью — Слово Божіе, написанное, менѣе, нежели теперь, проникало въ толпы прихожанъ, по рѣдкости рукописей и невразумительности ихъ языка; то самые храмы восполняли этотъ недостатокъ, предлагая болѣе, нежели теперь, передъ взоры всѣхъ и каждаго событія и идеи Откровенія въ произведеньяхъ искусства. Христіанская древность украшала преимущественно внутренность храма, стѣны и особенно олтарную нишу, и именно живописью; что же касается до цвѣтущей эпохи среднихъ временъ, когда стиль романскій и готическій достигли своего высшаго развитія, то искусство обратилось къ украшенію наружности храмовъ, и уже произведеньями ваятельными. Эти изваянья, такимъ образомъ, вошли въ обиходъ ежедневной жизни, всякій проходя мимо, былъ приглашаемъ взглянуть на нихъ и уносилъ съ собою воспринятое впечатлѣніе, а входящій въ храмъ уже получалъ предчувствіе о томъ, чего долженъ онъ ожидать въ его святилищѣ“.

Рельефы украшаютъ порталы трехъ входныхъ вратъ Пармскаго баптистерія, южный порталъ, сѣверный и западный, и въ этомъ порядкѣ, по мнѣнію Пипера, состоятъ между собою во внутренней связи, какъ по догматическому смыслу, такъ и по историческому. Южный порталъ въ полукружіи надъ вратами представляетъ изображеніе скоротечности человѣческой жизни и суеты міра сего, посредствомъ одной притчи, взятой не изъ Св. Писанія, и въ дополненіе къ этому, ниже на архитравѣ — Агнца Господня, пріявшаго на себя грѣхи міра. Второй порталъ, сѣверный, на одной сторонѣ отъ вратъ, въ отвѣсномъ направленіи, представляетъ Моисея и двѣнадцать сыновъ Іаковлевыхъ, а на другой — древо родства Дѣвы Маріи, исходящее отъ корени Іессеева; вверху надъ вратами, въ полукружіи— Поклоненіе Волхвовъ, а на архитравѣ Крещеніе Іисуса Христа, пиръ у Ирода и усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи. Поклоненіе Волхвовъ и Крещеніе выражаютъ одну и туже идею *Богоявленія* (θεοφάνεια), и, по Латинскому обряду, празднуются въ одинъ и тотъ же день, 6-го Января. Наконецъ, на третьемъ порталѣ, западномъ, въ отвѣсномъ же направленіи, налѣво отъ вратъ изображены шесть подвиговъ милосердія; а именно: милосердный принимаетъ въ свой домъ странника; посѣщаетъ больнаго; питаетъ голоднаго; поитъ жаждущаго; посѣщаетъ въ темницѣ узника, и наконецъ одѣваетъ нагаго. Направо отъ вратъ, тоже въ отвѣсномъ направленіи, шесть вѣковъ, наглядно изображенные въ притчѣ о дѣлателяхъ въ винограднике, приходящихъ на дѣло въ разные часы, и награждаемыхъ равною платою (Матѳ. гл. 20). На архитравѣ надъ вратами — воскресеніе мертвыхъ, и наконецъ надъ архитравомъ въ полукружіи — Господь на престолѣ въ видѣ всемірнаго судіи.

Рельефъ, сходный по своему содержанію съ миніатюрою Углицкой Псалтыри 1485 г. (въ Публ. Библ. въ С.-Петерб. Отд. 1, № 5), находится въ полукружіи южнаго портала. Онъ изображаетъ *скоротечность человѣческой жизни и суету міра сего*, въ слѣдующемъ видѣ. Посреди стоитъ дерево съ плодами; корень дерева подгрызаютъ двѣ мыши; тутъ же извивается крылатый змій, извергая изъ пасти своей пламя. На вѣтвяхъ дерева сидитъ безбородый юноша, протягивая лѣвую руку къ улью съ медомъ По обѣимъ сторонамъ въ кругахъ изображены по два раза День и Ночь въ видѣ Аполлона и Діаны. Эти изображенія, какъ объяснится ниже, служатъ дополненіемъ къ двумъ мышамъ, подгрызающимъ дерево.

Тотъ же самый сюжетъ находитъ профессоръ Пиперъ на миніатюрѣ Углицкой Псалтыри (въ снимкѣ при 207 стр. 2-го тома моихъ Очерковъ), гдѣ онъ раздѣленъ на два момента. Сначала по полю бѣжитъ человѣкъ, спасаясь отъ единорога; потомъ, пригорюнившись, стоитъ на вѣтвяхъ дерева, корень котораго подгрызаютъ двѣ мыши, бѣлая и черная. Внизу въ пропасти змій зіяетъ своею пастію. Подпись дереву: *Древо есть житіе человѣче*. Подпись около человѣка, стоящаго на деревѣ: *се есть подобіе прелестій міра сего прельщающихъ*. Подписи мышамъ: одной — *День*, другой — *Нощь*. Миніатюра эта соотвѣтствуетъ 4-му ст. 143-го Пс. *Человѣкъ суетѣ уподобися: дніе его яко сѣнь преходятъ*.

Нѣтъ сомнѣнія, что какъ эта миніатюра, такъ и всѣ прочія въ Углицкой Псалтыри, по преданію идутъ отъ ранняго византійскаго подлинника. Нѣкоторыя изъ нихъ сличены уже мною съ греческими миніатюрами Лобковской Псалтыри (см. въ этомъ же Сборн. стр. 62). Византійскій оригиналъ русскаго рисунка *Древа житія человѣческаго* Пиперъ указываетъ въ одной греческой Псалтыри 1066 г., изъ Студійскаго монастыря, нынѣ въ Британскомъ Музеѣ. Эта

миніатюра въ греческой рукописи тоже при 4-мъ стихѣ 143-го Пс., и такъ же изображаетъ притчу въ двухъ моментахъ: сначала человѣкъ спасается отъ единорога и потомъ находится на деревѣ, подгрызаемомъ двумя мышами.

Главное отличіе Пармскаго рельефа отъ миніатюръ, русской и греческой, состоитъ въ томъ, что въ миніатюрахъ *День* и *Ночь* обозначаются бѣлымъ и черным цвѣтомъ мышей, а скульптура, не имѣя въ своемъ распоряженіи красокъ, должна была прибѣгнуть къ пластическимъ средствамъ, которыми и дополнила мысль этой притчи, помѣстивши со стороны одной мыши олицетвореніе дня въ фигурѣ Аполлона, а со стороны другой мыши олицетвореніе ночи въ фигурѣ Діаны.

Эта притча во всей подробности и съ ея символическимъ толкованіемъ очень рано распространилась и на Востокѣ, и на Западѣ, въ *Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ*, которая принадлежала къ самымъ популярнымъ книгамъ въ средніе вѣка, и была переводима на разные языки. *Притча объ единорогѣ, пропасти, деревѣ и двухъ мышахъ* (въ гл. 12) относится къ тѣмъ, которыми пустынникъ Варлаамъ украшалъ свои назидательныя бесѣды съ Индійскимъ Царевичемъ Іоасафомъ.

Людей, непрестанно пребывающихъ въ тѣлесныхъ сластяхъ — говорилъ Варлаамъ — а души свои оставляющихъ томиться голодомъ, я полагаю подобными человѣку, который бѣжалъ, спасаясь отъ страшнаго единорога, и вдругъ съ разбѣгу упалъ въ глубокую пропасть. Но, падая, ухватился онъ за дерево, вѣтвями спускающееся въ пропасть, и на вѣтвяхъ утвердилъ свои ноги. Взглянувъ внизъ, увидѣлъ онъ — двѣ мыши, одна бѣлая, другая черная, непрестанно подгрызаютъ корень того дерева; посмотрѣвъ на дно пропасти, увидѣлъ страшнаго змія, дышащаго огнемъ и готоваго пожрать его. Взглянувъ на вѣтви, на которыхъ онъ утвердилъ свои ноги, увидѣлъ отъ стѣны четыре головы Аспидовы, а отъ вѣтвей тѣхъ капало немного меду: и, забывъ всѣ грозящія ему опасности, онъ устремился *ко сладости малаго меда онаго*. Эту притчу Варлаамъ объясняетъ своему ученику такъ: *Единорогъ*—смерть, гонящаяся за человѣкомъ; *Пропасть* — міръ сей, исполненный всяческихъ золъ и смертоносныхъ сѣтей; *Дерево*, за которое ухватившись мы держимся—временная жизнь каждаго человѣка; *Мыши, бѣлая и черная*— день и ночь. *Четыре Аспида* — четыре стихіи, изъ которыхъ составленъ человѣкъ. *Огнеобразный и Неистовый Змій*—утроба адская, *Медвяныя же капли*—сладость міра сего, прельщаясь которою человѣкъ оставляетъ заботу о своемъ спасеніи.

При полномъ согласіи рельефа и миніатюръ съ этимъ текстомъ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ вообще, мы должны указать только на два уклоненія въ частностяхъ: вопервыхъ, и въ рельефѣ и въ миніатюрахъ опущены четыре головы Аспидовы, и, вовторыхъ, капли меду искусный ваятель, соображаясь съ средствами скульптуры, замѣнилъ болѣе осязательнымъ изображеньемъ улья.

Чтобъ оцѣнить по достоинству статью профессора Пипера *) и судить о важности принятаго имъ метода въ сравнительномъ объясненіи памятниковъ искусства западнаго съ восточнымъ, надобно знать, какое сбивчивое и ошибочное толкованіе Пармскаго рельефа было доселѣ въ ходу между учеными Германіи и распространялось даже въ учебникахъ исторіи искусства. Такъ напримѣръ, въ исторіи Ваянія Вильгельма Любке, изданной въ 1863 г., вообще въ книгѣ очень дѣльной, читается слѣдующее жалкое объясненіе этого рельефа: „Полукружіе содержитъ въ себѣ изображеніе дерева съ плодами, на которомъ спасся человѣкъ; потому что внизу крылатый змій пышетъ пламенемъ, а два звѣря (не волки ли? спрашиваетъ Любке) подгрызаютъ корень дерева..... Если не ошибаюсь, здѣсь видно вліяніе Скандинавской миѳологіи, съ намеками на Всемірное древо Иггдразиль и на змія Нидгёггра, какъ и вообще схоластическій составъ такихъ символическихъ изображеній принадлежитъ болѣе Сѣверу, нежели Югу“. Стр. 325.

Ѳ. Буслаевъ.

ПАТРІАРШАЯ РИЗНИЦА.

Саввы (Епископа Можайскаго) Указатель для обозрѣнія Московской Патріаршей (нынѣ Синодальной) Ризницы. Изданіе четвертое. Москва. 1863 года, in 4°. Съ XV таблицами снимковъ.

Не большая по объему, но богатая по содержанію книга эта составляетъ часть обширнаго учонаго труда, предпринятаго Епископомъ Саввою, во время завѣдыванія имъ Синодальной Ризницей и Библіотекой; труда, который, по всей справедливости, можно назвать достойнымъ

*) Впрочемъ справедливость требуетъ замѣтить, что и до Пипера, какъ самъ онъ свидѣтельствуетъ на 41 стр. своей статьи, нѣкоторые указывали источникъ этого рельефа въ Исторіи о Варлаамѣ и Іоасафѣ.

памятникомъ его управленія этими обоими драгоцѣнными хранилищами. Желательно, чтобы ему послѣдовали другія духовныя лица, въ завѣдываніи которыхъ находятся подобныя, хотя и не въ такомъ количествѣ собранныя древности. Отъ этого вполнѣ зависятъ дальнѣйшіе успѣхи отечественной археологіи.

Значеніе указателя не связываетъ автора большими требованіями. Указатель — путеводитель для перваго знакомства съ памятниками, краткій инвентарь, или опись съ указаніемъ замѣчательнѣйшихъ предметовъ. Такъ понималъ его по видимому авторъ Указателя Ризницы, такъ понимаемъ и мы. Главная цѣль его — ознакомить публику съ характеромъ собранія и его памятниками; представить на видъ матеріалъ, хотя безъ окончательной отдѣлки, въ сыромъ видѣ. Дѣло науки — отнестись къ нему критически, дать точнѣйшее опредѣленіе памятникамъ, назначить имъ мѣсто.

На основаніи такихъ соображеній мы не имѣемъ права требовать и отъ автора Указателя Ризницы болѣе имъ сдѣланнаго, кромѣ нѣкоторыхъ исправленій и добавленій. Но мы желаемъ, чтобы скорѣе явилось въ свѣтъ подробное описаніе замѣчательнѣйшей въ Россіи сокровищницы, и потому позволимъ себѣ нѣсколько расширить наши требованія, разсмотрѣть подробнѣе замѣчательнѣйшіе отдѣлы ризницы, во первыхъ, по отношенію памятниковъ къ тексту Указателя, во вторыхъ, къ древнимъ описямъ, наконецъ, со стороны ихъ самостоятельнаго значенія.

Саккосы.

Важнѣйшій отдѣлъ въ системѣ церковныхъ облаченій, сохранившихся въ Ризницѣ, составляютъ саккосы. Они не только замѣчательны образцами великолѣпнѣйшихъ, уже не повторяющихся нынѣ золотыхъ и шелковыхъ тканей, образцами шитыхъ по нимъ священныхъ изображеній и орнаментовъ, но и украшающими ихъ памятниками металлическаго и финифтянаго дѣла; наконецъ, для русской иконописи, чрезвычайно важное, спеціальное значеніе имѣегъ саккосъ, принадлежавшій Св. Петру Митрополиту. Имъ доселѣ руководствуются сознательно относящіеся къ иконографіи, какъ руководствовались иконописцы древняго времени. Кромѣ всего этого, нѣкоторые саккосы, какъ напр. Фотія Митрополита, имѣютъ значеніе въ догматическихъ вопросахъ о редакціи Символа вѣры, о перстосложеніи, крестномъ знаменіи и проч.

Изъ числа 41 саккоса, сохранившихся до нашего времени, 29 описаны въ Указателѣ. При описаніи имѣлась въ виду хронологическая система, по времени жизни носившихъ ихъ святителей. Считаемъ не лишнимъ замѣтить, что матеріи не всѣ должны быть одновременны украшеніямъ, что на позднія облаченія могли нашиваться древнѣйшія дробницы, запоны и даже цѣлыя части облаченія, низанье, и на оборотъ, на древнѣйшіе саккосы, украшенія позднѣйшія. Понятно, какъ важно для археологіи рѣшеніе такихъ вопросовъ, но они къ сожалѣнію не тронуты въ Указателѣ. Нельзя не пожалѣть также и о томъ, что въ немъ не показаны сравнительно замѣчательнѣйшіе въ археологическомъ отношеніи украшенія. Мы постараемся, при обозрѣніи памятниковъ, коснуться того и другаго, на сколько это возможно при бѣгломъ обзорѣ.

Саккосъ, теперь общее епископское облаченіе нашей церкви, нѣкогда императорское, въ видѣ далматики, перешедшее сначала къ патріархамъ, состоитъ, какъ извѣстно, изъ двухъ четыреугольныхъ кусковъ матеріи, сшитыхъ вверху, по плечамъ, а съ боковъ или по сторонамъ застегиваемыхъ пуговицами, съ широкими и короткими, вмѣсто рукавовъ наплечниками. Исторія саккоса, сколько намъ извѣстно, еще не вполнѣ разработана. Понятно, что матеріаломъ для нея должны послужить изданія, не только самыхъ саккосовъ, но и иконописныхъ образцовъ съ древними изображеніями святителей въ соотвѣтственномъ саккосу облаченіи. Къ числу ихъ должна быть отнесена и такъ называемая далматика, хранящаяся въ церкви Св. Петра въ Римѣ, относимая къ XII вѣку, съ замѣчательнѣйшими Византійскими изображеніями.

Части саккоса составляютъ упомянутыя два полотнища, или собственный саккосъ, изъ основной матеріи, преимущественно шелковой съ золотомъ, съ спеціальнымъ названіемъ средней части спереди, передникомъ, и изъ другихъ матерій оплечья, зарукавья, подольника, сторонниковъ; они богато украшены золотомъ, серебромъ, драгоцѣнными каменьями, жемчугомъ.

Мы должны также условиться въ названіяхъ главныхъ матерій саккосовъ и перевести ихъ на современныя: *алтабасъ* — глазетъ изъ волоченаго золота, *аксамитъ* изъ пряденаго. Плотнѣе и красивѣе на видъ обыкновенно послѣдняя, но первая значительно дороже, теперь не работается, *обьярь* — парча по насыпи, *камка* — штофъ; другія названія постараемся уяснить при встрѣчѣ, въ описаніяхъ.

Древнѣйшій саккосъ въ Ризницѣ приписывается Св. Петру Митрополиту. Онъ подробно опи-

санъ въ древнихъ описяхъ *), даже съ указаніемъ года построенія.

„Первый саккосъ. Въ лѣто 6830 доспѣтъ бысть сей саккосъ Петра Чюдотворца. Тканъ по лазоревому отласу круги, въ кругахъ кресты, полосами, тканъ золотомъ; оплечье и зарукавье низано жемчугомъ мелкимъ, по вишневой камкѣ, съ дробницами серебряными, басемными, золочеными, а въ дробницахъ выбасменены святые, назади саккоса крестъ, низанъ жемчугомъ съ дробницами средними. По сторонамъ кружево, шолкъ чернъ, лазоревъ, а на подолѣ шолкъ зеленъ, да лазоревъ съ золотомъ волоченымъ. Подложенъ атласомъ красно-лимоннымъ. Шесть пуговицъ мѣдныхъ. да шесть серебряныхъ золоченыхъ; одиннадцати дробницъ нѣтъ, а жемчугъ во многихъ мѣстахъ осыпался. Подпушено зарукавье атласомъ краснымъ, а кругомъ всего подпушено таусиннымъ атласомъ, на томъ же саккосѣ, въ дву мѣстахъ большихъ дробницъ, по половинѣ нѣтъ“.

Знающій дѣло читатель оцѣнитъ важность древней описи по приложенной выдержкѣ и взвѣситъ ея отношеніе къ тексту Указателя. Мы съ своей стороны, для полнѣйшей характеристики памятника, сдѣлаемъ только нѣкоторыя добавленія къ ея разъясненію. Во первыхъ, матерія, довольно легкая, изъ которой сдѣланъ саккосъ, можетъ быть названа парчею, т. е. работа золота по шолку, но она произведена сквознымъ золотомъ; по лазоревому атласу вытканы золотомъ продольныя полосы, а въ нихъ круги съ четвероконечными крестами. Она довольно пострадала отъ времени, что подало, вѣроятно, поводъ и къ вставкѣ значительной величины (около $^1/_2$ аршина) куска ея, съ передней стороны, у праваго плеча, того же рисунка, но другой матеріи болѣе плотной и инаго цвѣта, оттѣняющаго красноватымъ. Трудно рѣшить, какая матерія древнѣе, въ кускѣ, или въ цѣломъ, вѣрнѣе послѣдняя; потому что первая выказываетъ уже болѣе развитую технику. Она, по видимому вытканa подъ старую, но съ сбереженіемъ золота, не пропадающаго напрасно подъ низомъ, можетъ быть даже вышита, но съ необыкновеннымъ искусствомъ. Во всемъ же саккосѣ шелковая матерія работана, какъ говорится технически — сквознымъ золотомъ. Вовсякомъ случаѣ слѣдуетъ допустить, что саккосъ Св. Петра Митрополита неоднократно чинился со времени своего основанія. Иначе и быть не могло. Къ такого рода добавленіямъ можетъ быть отнесенъ и прозументъ или газъ вышитый по грогро въ посторонникахъ. Наружный общій видъ его не представляетъ такого богатства украшеній, того великолѣпія, которое мы увидимъ на позднѣйшихъ. Наложенный по вишневой камкѣ такой же легкой шелковой матеріи, мелкій жемчугъ низанъ не слишкомъ богатымъ орнаментомъ, а обнизанныя дробницы серебряныя, густо золоченыя, несомнѣнно разновременныя, сборныя. Нѣкоторыя изъ нихъ безспорно древнѣйшія, судя по работѣ и потому что они же и подобныя имъ встрѣчаются на древнѣйшихъ саккосахъ и другихъ облаченіяхъ ризницы, не большія, разной формы, круглыя, треугольныя, четыреугольныя, продолговатыя пятиугольныя, очевидно приготовленныя поданному рисунку для обнизи, или вовсе гладкія, безъ украшеній, или на нихъ вы битъ выпукло древній травной орнаментъ, можетъ быть современный Св. Петру Митрополиту; они помѣщены среди жемчуга, по зарукавью, въ коймахъ и по оплечью. По тѣмъ же зарукавьямъ и по оплечью разсѣяны разновременныя крупныя дробницы пятиугольныя, кіотцами, на нихъ выбасменены поясные святые, Спаситель, Апостолы, Ангелы, расположенные безъ особой системы; въ нихъ не только разная выбойка, разный характеръ рисунка; но даже попадаются стоящіе святые и Евангелистъ сидящій, нѣсколько разъ повторяется одно и тоже изображеніе поясное св. Алексія Митрополита и даже, повидимому, самаго Св. Петра Митрополита. Къ древнѣйшимъ могутъ быть отнесены двѣ или три изъ нихъ, лучшаго рисунка, но болѣе плоскаго рельефа.

Выбасмененные на круглыхъ, разной величины, дробницахъ, святые изображены также, и поясными, и стоящими. Къ сожалѣнію штампы или клейма, по которымъ выбивались эти дробницы не совсѣмъ были отчетливы, такъ что надписи почти не могутъ служить для опредѣленія характера времени. На нѣкоторыхъ большихъ дробницахъ за то басма по отчетливости исполненія подходитъ къ хорошей чеканкѣ. Эти дробницы самаго поздняго характера, XVII вѣка. Считаемъ не лишнимъ сообщить мѣру саккоса. Онъ какъ въ длину, такъ и въ ширину, по рукавамъ — двухъ аршинъ безъ вершка.

Пуговицы также разнаго рисунка. Одни продолговатыя, на подобіе груши, прорѣзныя, сканныя, красной мѣди, вѣроятно древнѣе, другія круглыя.

Вторый въ старой описи саккосъ слѣдуетъ Св. Алексія Митрополита: но какъ онъ съ 1805 года

*) При ссылкахъ на древнія описи мы будемъ имѣть постоянно въ виду подробную *Опись Патріаршей* Ризницы, составленную въ 1720 году, съ древнихъ. ркп. Арх. Оруж. Пал. № 123.

перенесенъ въ Чудовъ монастырь, къ ракѣ Святителя и потому не описанъ въ Указателѣ, то мы и оставимъ его до времени.

Третій и четвертый саккосы древней описи, соотвѣтствующіе 2-му и 3-му новыхъ и Указателя — два драгоцѣннѣйшихъ для иконографіи саккоса принадлежатъ Митрополиту Фотію.

Первый изъ нихъ называется *большимъ*, по украшеніямъ и по принадлежности къ большому наряду, но трудно рѣшить, какой изъ нихъ важнѣе для археологіи, оба они до того обшиты священными изображеніями, что нѣтъ ни одного пустаго мѣста; на обоихъ нашитъ текстъ символа вѣры, образующій узкую рамку, четыреугольную, почти во всю длину спереди и сзади саккоса, и если на большомъ Фотіевомъ саккосѣ сохранились капитальныя изображенія Великаго Князя Василія Димитріевича и Княгини Софіи и самаго Фотія, то на второмъ его, или меньшемъ, сохранилось нѣсколько древнѣйшихъ изображеній святыхъ россійской церкви, не съ греческими, а съ славянскими подписями. Каждый изъ этихъ саккосовъ заслуживаетъ подробной монографіи. Оба сохранились превосходно, что впрочемъ и не мудрено, потому что они вышиты волоченымъ золотомъ и серебромъ. Шитье исполнено, вообще, по синему легкому атласу, но на второмъ, зарукавья, кромѣ того и по камкѣ, или штофу съ рисункомъ. Описанія изображеній мы можемъ коснуться только вскользь.

Посреди четвероугольной рамки, въ которую заключенъ текстъ Символа, одинъ надъ другимъ изображены два четвероконечныхъ креста, обрамленные такими же, бо́льшаго размѣра, крестами, съ наугольниками по сторонамъ. По краямъ четвероугольника изображены въ аркахъ стоящіе святые въ нѣсколько рядовъ; сверху, поясные, въ одинъ рядъ.

Первый изъ Фотіевыхъ саккосовъ въ древней описи описанъ такъ:

„Третій саккосъ, Фотія Митрополита, большой, шитъ золотомъ и серебромъ волоченымъ, по лазоревому атласу, оплечье и зарукавье, праздники и святыя, а по подольнику низано жемчугомъ, у него жъ десять колоколецъ серебряныхъ, позолоченыхъ, шестнадцать завязокъ шелковыхъ, ворворки низаны жемчугомъ, по подольнику дробницы малыя, у того жъ саккоса напреди сыпи жемчугу въ двадцати семи мѣстахъ, мѣрою тринадцать вершковъ, а позади у того жъ саккоса сыпи жемчугужъ въ шестидесяти пяти мѣстахъ, а жемчугу за мелочью счесть трудно, да на подольникѣ малыхъ трехъ дробницъ серебряныхъ нѣтъ, на томъ же саккосѣ десять пуговицъ серебряныхъ, въ томъ числѣ одна золочена, подложенъ тафтою зеленою струйчатою, а на немъ вышито золотомъ, по обѣимъ сторонамъ и выше подольника, по гречески, символъ православныя вѣры; а поставленъ бысть Фотій Митрополитъ на россійскій престолъ въ Царѣ-градѣ святѣйшимъ Матвѣемъ Патріархомъ Цареградскимъ и привезъ съ собою жъ два саккоса и потрахѣль и поручи и парамантъ, въ лѣто 6917, мѣсяца Сентября въ 1 день“.

Лицевая сторона большаго Фотіева саккоса. Среди четвероугольника, обрамленнаго текстомъ символа, въ верхнемъ крестѣ изображено Распятіе съ двумя поясными предстоящими и стоящимъ на право Св. Лонгиномъ Сотникомъ, на лѣво воиномъ; крестъ семиконечный, вверху оканчивающійся перекладиной съ надписью, вверху два Ангела, внизу такъ называемая Адамова голова. По четыремъ концамъ большаго наружнаго креста,—вверху Недреманное око, Отрокъ на одрѣ съ открытыми глазами, за нимъ на право Ангелъ съ орудіями страсти; по среднимъ концамъ креста стоящіе Пророки: Св. Илія и Іеремія; въ нижнемъ концѣ Гробъ Господень, съ лежащимъ спеленутымъ тѣломъ, съ тремя подъ сѣнію лампами. По четыремъ угламъ, между концами креста, въ кругахъ, поясные Пророки: Давидъ и Соломонъ, Осія, Софоній. Въ наугольникахъ, при рамѣ, вверху — Благовѣщеніе, въ двухъ отдѣлахъ, внизу также въ двухъ—Входъ во Іерусалимъ.

Изображеніе Гроба Господня приходится какъ разъ между нижнимъ концомъ верхняго креста и верхнимъ нижняго, и своею срединою прерываетъ линію, горизонтально раздѣляющую обѣ площади съ крестами. Среди нижняго креста—Сошествіе во адъ. Спаситель, обратясь въ лѣво къ Адаму, беретъ его правою рукою, въ лѣвой у него большой крестъ; вправо стоятъ цари и Предтеча, въ вѣнцахъ вокругъ головъ; во главѣ Спасителя два Ангела, въ ногахъ двѣ доски сложенныя на крестъ, вереи ада; въ двухъ кругахъ надъ перекрестьемъ поясные Пророки: Іовъ, Аввакумъ, по сторонамъ перекрестья Царь Константинъ и Елена, подъ нижнимъ концомъ, три святыхъ, поясные: Іоаннъ, Евстафій, Антоній, по надписи русскіе, т. е. Литовскіе мученики, въ двухъ верхнихъ наугольникахъ, налѣво Тайная Вечеря, съ припадшимъ къ груди Христовой Іоанномъ, а направо, Умовеніе ногъ; на мѣстахъ нижнихъ наугольниковъ, но безъ ихъ очертаній, налѣво стоящіе прямо: Греческій Императоръ Іоаннъ Палеологъ съ супругою Анною, направо, за нижнимъ концомъ креста, В. К. Василій Димит-

ріевичъ и супруга его Софія. Всё это четвероугольное, большое пространство передника окружено, сверху, рядомъ изображеній поясныхъ, съ Богородицею, посреди, Архангелами, Ангелами и Херувимами по сторонамъ; съ боковъ, одинъ надъ другимъ, въ шесть рядовъ, стоящіе въ аркахъ святые, въ четырехъ верхнихъ рядахъ, по два въ рядъ, въ двухъ нижнихъ по одному. Здѣсь, съ лѣвой стороны, въ ближайшемъ къ кресту ряду, начиная сверху, идутъ внизъ Св. Петръ Александрійскій, Іоаннъ Златоустъ, Вавила, Кириллъ, Тарасій, Константинъ; наконецъ Фотій, Митрополитъ русскій; изображеніе его приходится рядомъ съ греческимъ Императоромъ и Императрицей, и всѣ трое въ вѣнцахъ вокругъ головъ, тогда какъ русскій; Князь и Княгиня безъ вѣнцовъ, а только въ коронахъ. Въ слѣдующемъ за тѣмъ ряду изъ 4-хъ Святыхъ, заключаются Св. Климентъ папа Римскій, Іоаннъ Богословъ, Игнатій Богоносецъ, Аѳанасій Великій. Съ правой стороны въ такомъ же порядкѣ, въ ближайшей къ кресту полосѣ слѣдуютъ также стоящіе Св. Николай Чудотворецъ, Амфилохій Иконійскій, Григорій Декаполитъ, Андрей Критскій, Іоаннъ Двоесловъ, Трифиллій; въ другой полосѣ: Спиридоній, Епифаній Кипрскій, Григорій Нисскій, Григорій Акрагантійскій. Внизу въ откосахъ, на лѣво; Жертвоприношеніе Авраама, направо Лѣствица Іакова. На зарукавьяхъ, въ кругахъ мученики: Св. Димитрій Селунскій, Ѳеодоръ Тиронъ, Мина. Направо: Несторъ, (?) Евстафій, Луппъ.

На задней сторонѣ, также въ четвероугольномъ большомъ передникѣ, раздѣленномъ горизонтально почти пополамъ, въ срединѣ: Преображеніе Господне, оно приходится также между нижнимъ концомъ верхняго и верхнимъ нижняго креста. Въ верхнемъ крестѣ: Вознесеніе, отъ него крестообразно надъ верхнимъ концомъ креста Св. Троица, съ Авраамомъ и Саррою по сторонамъ средняго Ангела, у котораго вѣнецъ съ крестообразнымъ раздѣленіемъ; по сторонамъ боковыхъ концовъ, опять стоящіе Пророки, Малахія и Михей; въ углахъ, по сторонамъ верхняго конца: Бѣгство въ Египетъ и Паденіе идоловъ; по сторонамъ нижняго, въ двухъ кругахъ поясные Пророки: Даніилъ; Гедеонъ, въ верхнихъ наугольникахъ на лѣво Рождество Христово, подробное изображеніе съ Саломіей и пр., направо, Срѣтеніе Господне. Въ нижнемъ на лѣво, Моленіе о Чашѣ, или правильнѣе возбужденіе послѣ молитвы спящихъ Апостоловъ, которыхъ Спаситель благословляетъ; направо: Лобзаніе Іуды или преданіе на страсть. Среди нижняго креста: Успеніе Богородицы; по сторонамъ верхняго конца, въ углахъ перекрестья, въ двухъ кругахъ Св. Ѳеофанъ и Іосифъ; по сторонамъ перектестья, Косма Сладкопѣвецъ и Іоаннъ Дамаскинъ стоящіе; въ наугольникахъ верхнихъ, на лѣво, Крещеніе Господне съ двумя рыбками въ Іорданѣ, на право Воскресеніе Лазаря особаго перевода; въ нижнихъ наугольникахъ въ двухъ частяхъ, Сошествіе Св. Духа съ фигурою Міра посреди; особо стоящая, она приходится подъ самымъ концомъ креста, изъ угловъ котораго распространяются лучи въ оба отдѣленія сидящихъ Апостоловъ, безъ Богородицы. Въ продольныхъ полосахъ, по бокамъ, совершенно сходно вышеписанному способу, размѣщены стоящіе святые, по лѣвую сторону, въ ближайшемъ къ кресту ряду, сверху внизъ святители: Ерофей, Анѳимъ Накомидійскій, Ипатій, Амрвосій, Поликарпъ Смирнскій, Ананія Дамасскій, въ другомъ ряду — Діонисій, Климъ Анкирскій, Аверкій, Елевѳерій. Съ правой стороны въ первомъ ряду — Сильверстъ, Василій, Никифоръ, Мелетій, Іоаннъ Постникъ, Власій; въ крайнемъ ряду — Іаковъ Алфеевъ, Митрофанъ, Павелъ Исповѣдникъ, Іоаннъ Милостивый. По оплечью, по среди, стоящій во гробѣ Христосъ, по сторонамъ: Богородица, Іоаннъ Богословъ и опять Ангелы. Позарукавью, въ кругахъ поясные мученики: Прокопій, Никифоръ, Ѳеодоръ и направо Фотій, Никита, Меркурій. Въ откосахъ, на лѣвомъ — Жезлъ отъ корени Іессеова, на правомъ — Видѣніе купины Моисеемъ.

Надписи вездѣ греческіе, кромѣ при изображеніи Великаго Князя Василія. Шитье по переднику исполнено почти все сплошь золотомъ, только промежутки между нѣкоторыми изображеніями оставлены матерчатыя. А изъ числа изображеній, только фигуры, Спасителя на крестѣ и Св. Лонгина Сотника, за тѣмъ Великій Князь Василій, Императоръ Іоаннъ исполнены всѣ разноцвѣтными шелками, такъ сказать открыты отъ золота и на золотомъ фонѣ, у прочихъ же только лица и руки шиты золотомъ, а одежда фоновая золотая и серебряная.

Второй Фотіевскій саккосъ. Онъ въ старой описи значится въ слѣдующихъ выраженіяхъ:

„Четвертый саккосъ Фотія Митрополита, шитъ по лазоревому атласу, праздники, святые и подольникъ золотомъ, серебромъ волоченымъ, по зарукавью и по подольнику низано жемчугомъ съ дробницы серебряными гладкими золочеными, у него жъ двѣнадцати пуговицъ серебряныхъ сканныхъ, на лѣвомъ зарукавьѣ четырехъ зеренъ нѣтъ, на немъ же вышито серебромъ сло-

ва по обѣимъ сторонамъ и выше подольника по гречески символъ православныя вѣры, на сторонахъ вышито подписи золотомъ поарабски.

Разсмотримъ на немъ изображенія. Они расположены почти по тому же плану, какъ и на большомъ саккосѣ.

Передняя сторона: Среди верхняго креста: Распятіе съ четырмя предстоящими, на семиконечномъ крестѣ съ подписью, фигуры длинныя; руки Богородицы и Іоанна подняты вверхъ, къ лицу, у Лонгина Сотника на щитѣ личина; подъ крестомъ смерть въ видѣ черепа. По сторонамъ креста, въ особыхъ наугольникахъ, надъ верхнимъ концомъ креста два ангела, отъ нихъ, склоняясь къ перекладинѣ креста, пророки: Исаія, Іеремія, подъ нижнимъ концомъ Михей, Софонія.

Среди нижняго креста: Сошествіе во адъ. Спаситель взялъ за руку, съ одной стороны Адама, съ другой Евву, на лѣво отъ него цари святые въ вѣнцахъ во кругъ головъ и повидимому, Предтеча; на право группа безъ вѣнцовъ также и Адамъ и Евва. По угламъ опять пророки: Іезекіиль, Іисусъ Навинъ, Іона и Елисей.

По сторонамъ нижняго креста въ откосахъ, въ три ряда, сначала одинъ надъ другимъ четыре Святыхъ, по одну сторону: Василій, Николай, Аѳанасій Александрійскій, Спиридоній; по другую—Іоаннъ Златоустъ, Григорій Богословъ, Петръ Митрополитъ Русскій, Кириллъ Александрійскій; за ними по сторонамъ далѣе, одинъ надъ другимъ по три Святыхъ: Петръ, Іоаннъ Богословъ, Матѳей и Павелъ, Маркъ, Лука, еще далѣе одинъ надъ другимъ по два Георій, Ѳеодоръ Стратилатъ, Димитрій и Ѳедоръ. Послѣдніе Святые съ русскими надписями.

Вверху по зарукавьямъ изъ другой матеріи, въ особыхъ крестахъ: Входъ въ Іерусалимъ и Сошествіе Св. Духа. Въ послѣднемъ замѣчается отсутствіе фигуры, олицетворящей міръ, арка оставлена не занятою, нѣтъ и Богородицы среди Апостоловъ.

Внизу по подольнику въ ряду 5-ти круговъ поясные Святые: Іоаннъ Лѣствичникъ, Савва Освященный, Антоній Великій, Евѳимій и Ефремъ Сиринъ.

Другая сторона. На верхнемъ крестѣ: Преображеніе Господне, на нижнемъ-Вознесеніе. По сторонамъ по 4-ре пророка: Давидъ; Михей, Моисей, Илія, и Іезекіиль, Давидъ, Захарія, Малахія. По сторонамъ изъ четырехъ одинъ надъ другимъ Святыхъ: Германъ Константинопольскій, Евстафій Антіохійскій, Сильвестръ, папа Римскій, Софроній Іерусалимскій. На право: Никифоръ Константинопольскій, Мелетій Антіохійскій, Петръ Александрійскій, Андрей Критскій; далѣе, въ слѣдующихъ рядахъ по три: Андрей, Симонъ, Филиппъ, на право: Іаковъ, Варѳоломей, Филиппъ; еще по сторонамъ по два: Артемій и Прокопій, Никита и Меркурій.

По сторонамъ верхняго креста, на зарукавьяхъ еще въ одномъ крестѣ, замѣчательное изображеніе Іисуса Христа, въ видѣ отрока, въ раздранныхъ ризахъ, стоящаго на престолѣ подъ сѣнію по сторонамъ Св. Царь Константинъ и Елена; внизу стоящіе Святители, въ ногахъ которыхъ на первомъ планѣ, припавши лицомъ къ землѣ, на колѣняхъ, Арій. Въ соотвѣтствующемъ сему, другомъ крестѣ. Воскресеніе Лазаря.

Внизу, по подолу, въ пяти кругахъ поясные: Онуфрій, Ѳеодосій, Антоній, Павелъ Ѳивейскій, Макарій.

На зарукавьяхъ жемчужное низанье съ мелкими дробницами расположено по весьма простому, но очень древнему, характерному рисунку, изъ полукружій. По сторонамъ саккоса, красивыя коймы восточнаго рисунка, съ репьями и продолговатыми клеймами. Въ послѣднихъ повторяется упоминаемая въ древней описи арабская надпись изъ алкорана, содержащая въ переводѣ, извѣстное изрѣченіе: нѣтъ Бога, кромѣ Единаго Бога.

Для точнѣйшей характеристики замѣчательнѣйшихъ саккосовъ перечислимъ ихъ по Указателю, прилагая текстъ прямо изъ древней описи и оставляя только то, что нейдетъ къ дѣлу.

№ 4 Указ. 11 стр. оп. 9 нов. „Саккосъ *Симона* Митрополита, ветхъ, по вишневому атласу тканы кресты золотомъ межъ крестовъ травы сесеребро да шелкъ червчатъ да лазоревъ, оплечье низано не—великимъ жемчугомъ съ дробницами гладкими серебряными. На зарукавьи святые вычеканены на серебрѣ, золочены, обнизаны жемчугомъ.... Двѣнадцать пуговицъ серебряныхъ бѣлыхъ, да восемь колокольцовъ мѣдныхъ, по сторонамъ и на подолѣ кружево тканое съ золотомъ, подложенъ тафтою двоеличною.... Симонъ Митрополитъ преставился въ лѣто 7019 апрѣля въ 30 день“.

Мы опустили изъ описи только свѣдѣніе объ осыпи жемчугу, которое можетъ быть интересно развѣ только въ томъ отношеніи, что свидѣтельствуетъ о состояніи ветхихъ нитокъ, на которыхъ нанизанъ былъ онъ и осыпался потому уже въ то время. Остальное все удержано. При осмотрѣ 1722 года сдѣлана помѣта, что дробницъ на оплечьѣ 90 серебряныхъ золоченыхъ, гладкихъ, а въ 20 мѣстахъ ихъ нѣтъ, на правомъ

и лѣвомъ рукавахъ, по 7 дробницъ большихъ, серебряныхъ, золоченыхъ, съ лицы, мелкихъ по, 63; а по 10 недостаетъ". Матерія саккоса—парча съ разноцвѣтными шелками.

Въ Указателѣ вовсе не упомянуто дробницъ гладкихъ, между ними встрѣчаются рѣдкія, дугообразныя, объ упомянутыхъ, съ изображеніями, не сказано, что они чеканныя, и замѣчательнѣйшія, по превосходному исполненію очень крупнаго, но при томъ отчетливаго, рельефа, съ поясными святыми полнаго деисуса. Надписи русскія.

№ 5 Ук. 9 ст. оп. 8 нов. „Саккосъ *Іоасафа*, митрополита — алтабасъ золотный по гвоздичной землѣ, полосатъ; оплечье и зарукавье низано среднимъ жемчугомъ съ дробницами басемными по вишневой камкѣ; назади крестъ серебрянъ, обнизанъ жемчугомъ въ одну прядь, а на крестѣ написано черныо: въ лѣто 7048 сей саккосъ сдѣланъ преосвященнымъ Іоасафомъ, митрополитомъ Московскимъ и всея Россіи, во второе лѣто святительства своего. По сторонамъ кружево шито золотомъ и серебромъ, по подольнику кружево съ золотомъ и съ серебромъ и шелки ткано въ кружки, подложенъ тафтою зеленою. У того жъ саккоса восемь пуговицъ серебряныхъ, на томъ же саккосѣ дву дробницъ большихъ нѣтъ"....

Въ Указателѣ не указана очень важная характеристика матеріи, что она полосатая, не обозначены: цвѣтъ и качество матеріи оплечья и зарукавья, не говоримъ уже о другихъ, обыкновенно умалчиваемыхъ Указателемъ, предметахъ. Но не такъ замѣчательна матерія, весьма легкаго глазета, какъ украшающія ее дробницы разнообразнаго рисунка, круглыя, большія и среднія, съ поясными святыми, Нерукотвореннымъ образомъ и Св. Троицею, четвероугольныя и звѣздообразныя, мелкія, съ орнаментами.

№ 6 Ук. 6 ст. оп. 5 нов. „Саккосъ *Макарія* митрополита бархатъ рытый, нѣмецкій, полосатъ, по золоту шелкъ таусинной, оплечье и зарукавье низано жемчугомъ съ дробницами по лазоревой камкѣ, назади саккоса крестъ, а въ немъ четыре яхонта лазоревыхъ, въ серединѣ сердаликъ, около низанъ жемчугомъ, по подольнику и по сторонамъ шиты слова серебромъ по вишневой камкѣ, лѣтопись: 7057 сей священный саккосъ далъ благочестивый и христолюбивый царь и великій князь Іоаннъ Васильевичъ всеа Россіи самодержецъ въ домъ Пресвятыя Богородицы и великихъ чудотворцевъ Петра, Алексія и Іоны въ шестоенадесять лѣто царства своего, въ девятое-жъ надесять лѣто отъ рожества своего, при отцѣ своемъ Макаріи Митрополитѣ всеа Россіи, въ седьмое лѣто святительства его, на славу и хвалу Богу и на честь во многолѣтное здравіе своему царству и благоденству. Подложенъ тафтою желтою, у саккоса жъ десять пуговицъ серебряныхъ, у того жъ саккоса въ оплечьи и въ зарукавьи нѣтъ семнадцати дробницъ серебряныхъ. Да къ тому же саккосу положенъ передникъ объярь золотная и серебряная съ розными шелки".

Въ Указатель внесены только первыя строки описи съ общей характеристикой основной матеріи, при чемъ опять опущено, что она полосатая, даже то, что она выработана по золоту, съ шелками, такъ что получается совершенно иная матерія. Но къ чести Указателя мы должны отнести, что авторъ его не слѣдовалъ соблазняющему многихъ примѣру—выписывать, не съ вещей, а изъ описей, текстъ цитуемыхъ ими надписей, какъ свидѣтельствуютъ исправленныя имъ съ натуры неточности нашей древней описи. Мы оставили ее въ вышеприведенномъ текстѣ безъ исправленій, какъ для точнѣйшей характеристики склада нашихъ описей вообще, такъ и въ урокъ пользующимся ими. Интересующимся не трудно будетъ сличить ее съ изданнымъ въ Указателѣ текстомъ. Къ неопредѣленному обозначенію сребропозолоченныхъ дробницъ слѣдуетъ добавить, что они принадлежатъ къ самымъ замѣчательнымъ памятникамъ періода предшествовавшаго основанію саккоса, что̀, съ особою достовѣрностью, должно быть отнесено къ тѣмъ изъ нихъ, которыя имѣютъ видъ четвероконечнаго креста съ округлыми равными концами, на нихъ выбиты поясныя изображенія святыхъ, другія круглыя, съ такими же изображеніями. Всѣ они не большія. Не менѣе замѣчательны и тѣ дробницы круглыя, овальныя и въ видѣ пластаннаго трелистника, которыя припоминаютъ самыя древнія, византійскаго періода украшенія великокняжескихъ одеждъ, усѣянныхъ именно такого рода знаками.

№ 7. Ук. 7 стр. оп. 6 нов. „Саккосъ Макаріевской же, шиты по бѣлой землѣ кресты золотые межъ травъ; оплечье и зарукавье низано большимъ жемчугомъ и среднимъ, съ дробницами, назади Воплощеніе Пресвятыя Богородицы на херувимѣхъ, около низаны жемчугомъ, подложенъ тафтою двоеличною, шиты травы и слова волоченымъ золотомъ по вишневому атласу, лѣтопись, а въ лѣтописи вышито: Благоволеніемъ Отца и Сына и Святаго Духа Бога, нашего въ Троицы славимаго и поклоняемаго, Его же поемъ и благодаримъ и превозносимъ во вѣки,

сдѣланъ бысть сей святительскій саккос во святую великую соборную и апостольскую церковь пресвятыя и преблагословенныя Владычицы, Богородицы и Приснодѣвы Маріи, честнаго и славнаго ея Успенія пресвятѣйшія митрополіи Богомъ спасаемаго преименитаго царствія Московскаго и всеа великія Россіи преосвященному митрополиту Макарію и всѣмъ прочимъ митрополитамъ, имъ же благоволитъ Богъ на томъ превеликомъ престолѣ тоя святѣйшія русскія митрополіи въ роды и роды и во вѣки. Повелѣніемъ благовѣрнаго и благочестиваго и Богомъ вѣнчаннаго царя и великаго князя Іоанна Васильевича, государя, самодержца всея Россіи, въ *двадесятъ пятое лѣто государства его, а* во второенадесятъ лѣто святопомазаннаго царства его и его благочестивыя и христолюбивыя царицы и великія княгини Анастасіи и благовѣрныхъ чадъ ихъ, благовѣрнаго царевича Іоанна и благовѣрнаго царевича Ѳеодора и благовѣрныя царевны Евдокіи, въ лѣто 7066 мѣсяца генваря въ день. У того жъ саккоса подпушка вишневая, десять пуговицъ серебряныхъ"...

Изъ сличенія текста лѣтописи описи съ тѣмъ же текстомъ Указателя оказывается, что составители первой пользовались готовыми источниками, можетъ быть, ярлыками, привѣшенными къ предметамъ, а не натурою; ибо только этимъ можно объяснить себѣ вставку приведеннаго нами курсивомъ мѣста. Мы не успѣли провѣрить текстъ на самомъ саккосѣ и положились на вѣрность сдѣланнаго авторомъ Указателя съ нея списка. Что же касается исполненія лѣтописи, то она изображена съ необыкновеннымъ вкусомъ, заслуживающимъ подражанія и въ настоящее время, въ видѣ небольшихъ параллельно лежащихъ одинъ ниже другаго, развернутыхъ свитковъ, вышитыхъ волоченымъ золотомъ, между травами съ мастерской техникой. Остальное въ Указателѣ, по обычаю, ограничено первыми строками, не указанъ и образъ Знаменія позади саккоса, не опредѣленъ и характеръ украшающихъ саккосъ дробницъ. Послѣднія чрезвычайно замѣчательны своимъ разнообразіемъ и принадлежатъ къ самымъ характернымъ памятникамъ русскаго древняго металлическаго дѣла. Одни изъ нихъ довольно большія, въ видѣ пяти-угольника, по древнему, кіотцемъ, съ изображеніями стоящихъ Святителей Московскихъ, Петра, Алексія, Іоны, и Іоанна Новгородскаго, Апостоловъ, Петра и Павла, Іоакова брата Господня, и Діонисія Ареопагита; здѣсь же Успеніе Богородицы и Софія Премудрость Божія; всѣ чеканены выпукло по канфаренной или матовой землѣ, также какъ и круглая дробница съ образомъ Знаменія надъ херувимами, назади саккоса; другія дробницы, въ видѣ кружковъ, лилій, трелистника, чеканныя мелкотравными разводами.

№ 8 Ук. 8 ст оп., 7 нов. „Саккосъ *Антонія* митрополита алтабасъ по вишневой землѣ, оплечье и зарукавье низано среднимъ жемчугомъ, съ дробницами серебряными по лазоревой камкѣ, а въ дробницахъ Святые выбасмены; назади крестъ серебренъ съ чернью обнизанъ жемчугомъ въ двѣ нити; источники, одни шиты по таусинному бархату золотомъ, а другіе кружковые тканы серебромъ, подложенъ зенденью. У саккоса-жъ двѣ пуговицы серебряные, завязки шелковыя лазоревыя; у того-жъ саккоса на оплечьѣ и на зарукавьѣ сыпи жемчугу въ трехъ мѣстахъ два вершка, да двy дробницъ малыхъ нѣтъ. Антоній Митрополитъ бысть въ лѣто 7086 при царѣ и великомъ князѣ Іоаннѣ Васильевичѣ всеа Россіи. Выпишимъ и актъ свидѣтельства, обозначенный рядомъ. Онъ любопытенъ. „По нынѣшнему осмотру Генваря въ 25-й день, 1721 года, на оплечьѣ дробницъ большихъ да мелкихъ восемдесять одно мѣсто, одной дробницы малой нѣтъ; осыпи жемчугу полъ-вершка, на правомъ рукавѣ дробницъ большихъ пять, мелкихъ восемдесять одно мѣсто, осыпи жемчугу полъ-вершка, на лѣвомъ рукавѣ дробницъ пять большихъ, малыхъ семдесять семь, да малой дробницы нѣтъ, осыпи, жемчугу вершокъ нѣтъ; дробницы всѣ серебряныя, золоченыя, басемныя, а достальное въ томъ саккосѣ все сходно и крестъ назади сходенъ и жемчугъ цѣлъ".

Въ Указателѣ, между прочимъ, не упомянуты басемныя дробницы, изъ числа которыхъ, пяти-угольныя, большія, подходятъ, по характеру, къ позднѣйшимъ на саккосѣ Св. Петра Митрополита, мелкія, безъ изображеній, граненыя.

№ 9 Ук. 5 ст. оп. 4 нов. „Саккосъ *Діонисія* митрополита тканъ по бѣлой землѣ образъ пресвятыя Богородицы Воплощенія Стоящей, по сторонамъ Архангелы, вѣнцы и кресты тканы золотомъ, оплечье низано среднимъ и мелкимъ жемчугомъ по лазоревому атласу, съ дробницы золотыми съ чернью, осыпалось мелкаго жемчугу, по мѣрѣ, на два вершка безъ четверти, зарукавье и по сторонамъ и около подолу кружево низано среднимъ и мелкимъ жемчугомъ съ дробницы, на правомъ рукавѣ высыпи крупнаго и мелкаго жемчугу на пять вершковъ, у того жъ саккоса напреди, на посторонникахъ и на подолѣ высыпи жемчугу мелкаго полъ аршина и полтора вершка; назади и на посторонникахъ и на подолѣ высыпи мелкаго жемчугу

пять вершковъ безъ четверти, на лѣвомъ рукавѣ мелкаго и крупнаго жемчугу высыпи на четверть аршина, назади крестъ обнизанъ жемчугомъ въ двѣ нити, подложенъ тафтою лазоревою. У саккоса жъ шестнадцать пуговицъ серебряныхъ позолоченыхъ, шесть колокольцовъ мѣдныхъ золоченыхъ, у того жъ саккоса дробницы нѣтъ золотыя на правомъ рукавѣ въ срединѣ, да вмѣсто дробницы золотой, на подольникѣ вставлена дробница серебряная. Осыпи жемчужныя въ разныхъ мѣстахъ по мѣрѣ на два вершка съ четвертью. А на томъ саккосѣ лѣтопись по сторонамъ: повелѣніемъ государя царя и великаго князя Іоанна Васильевича Божіею милостію всеа Россіи самодержца сдѣланъ бысть сей святительскій саккосъ во святую соборную церковь Пресвятыя Богородицы Царствія Московскаго преосвященному Діонисію Митрополиту, по сынѣ его, благовѣрномъ царевичѣ и великомъ князѣ Іоаннѣ, царскаго его украшенія и въ златѣ и въ жемчугѣ, лѣта 7091-го Марта въ 30 день. А нынѣ по осмотру, на томъ саккосѣ, по разнымъ мѣстамъ, нѣтъ ста сорока семи дробницъ, и изъ того числа тѣхъ снятыхъ дробницъ явилось на третей панихидной митрѣ сто пять дробницъ, да на осьмой панагіѣ семь дробницъ, а тридцать двѣ дробницы отданы ризничему Іосифу Булгакову, а трехъ дробницъ не явилось".

Сбоку же этого описанія, на поляхъ, читаемъ: „На оплечкѣ нынѣ по осмотру явилось въ шти репьяхъ серебряныхъ сканныхъ съ финифтомъ сто двѣ дробницы, да золотыхъ большихъ дробницъ четыре, да мелкихъ съ черню золотыхъ сто девяносто четыре дробницы, а жемчугъ противъ описи сходенъ весь, на правомъ рукавѣ противъ прежней описи жемчугу прибыло осыпи два вершка, да дробницъ мелкихъ тридцать три дробницы золотыхъ, шестнадцать дробницъ серебряныхъ сканныхъ, да въ сорока мѣстахъ сорока одной дробницы нѣтъ, на лѣвомъ рукавѣ тридцать дробницъ золотыхъ съ черню, да серебряныхъ сканныхъ съ финифтомъ, шестнадцать дробницъ, да порожнихъ сорокъ четыре мѣста дробничныхъ, да сыпи пять вершковъ жемчугу, на преди на всей половинѣ на посторонкахъ сто восемдесятъ одна дробница золотая съ черню, да серебряная одна гладкая, да порожнихъ дробничныхъ сорокъ семь мѣстъ да осыпи жемчугу въ разныхъ мѣстахъ мѣрою, на десять вершковъ, на задней половинѣ на посторонникахъ двѣсти двадцать одна дробница золотая, да пятнадцать мѣстъ дробничныхъ порожнихъ, осыпи жемчугу на пять вершковъ. Крестъ низанъ жемчугомъ, въ немъ пять дробницъ золотыхъ, весь цѣлъ".

Въ Указателѣ, при обозначеніи первыми строками матеріи, по обычаю измѣненъ археологическій терминъ иконописи на чисто описательный. Затканныя священныя изображенія матеріи замѣчательны, не столько по характеру и трудности техники ткацкой, сколько по характеру или стилю изображенія. Рисунокъ чисто восточный, можетъ быть грузинскій, но вѣрнѣе персидскій, хотя подписи греческія. Того же характера рисунокъ мы найдемъ на другихъ матеріяхъ облаченій. Та же неопредѣленность въ выраженіи о дробницахъ, которыя здѣсь новаго, еще невиданнаго нами въ первыхъ саккосахъ характера. Одни, съ черню, довольно просты, небольшія, въ видѣ опрокинутой чашечки, на нихъ по золоту черню изображены четырехлопастные, узловатые кресты; они остались изъ числа тѣхъ, которыя перенесены были въ послѣдствіи на панагіи и митры, другія серебряныя, золочены, большія, замѣчательной техники и рисунка, въ видѣ звѣзды, составленной изъ мелкихъ сканныхъ съ финифтью разнаго вида запонъ, тѣсно прилаженныхъ, для того собственно предназначенныхъ и помѣщенныхъ въ жемчужной обнизи; они только слегка украшены финифтью, между сканными разводцами. Наконецъ третія, самые замѣчательные здѣсь памятники и чрезвычайно важные для исторіи искусства въ Россіи превосходной черневой работы по золоту 4-е большія дробницы кіотцами, съ заостренными верхними углами. На нихъ черню изображены, подъ гравюру съ тѣнями, Благовѣщеніе, Рождество Богородицы, Введеніе во храмъ, Успеніе. Рисунокъ и техника мастерскіе. Эти—то дробницы, вмѣстѣ съ другими, совершенно подобными памятнинами ризницы, свидѣтельствуютъ о высокомъ состояніи золотыхъ дѣлъ мастерства XVI вѣка въ Москвѣ.

№ 10 Ук. 43 ст. оп. 15 нов. „Четыредесятъ третій Саккосъ. Въ 163 году, апрѣля въ 15 день, на пасху, принесенъ саккосъ въ ризницу отъ святѣйшаго Никона патріарха Московскаго и всея Россіи. Аксамитъ петелчатый, большой двойной, по червчатой землѣ, оплечье и передникъ и зарукавье и сторонники и подольникъ низано жемчугомъ крупнымъ, что снято низанье съ Цареивановскаго саккоса, а въ передникѣ и въ зарукавьѣ двѣнадцать дробницъ золотыхъ большихъ, на нихъ навожены святые съ черню, въ оплечьѣ жъ шесть яхонтовъ лазоревыхъ да изумрудъ да сорокъ два лала, всѣ въ гнѣздахъ золотыхъ, да въ зарука-

вѣ тридцать двѣ дробницы малыхъ, да двѣ запонки алмазныя, да сорокъ одинъ яхонтъ лазоревыхъ, три лала, а въ нихъ одинъ по меньше, да три тумпаса, всѣ въ гнѣздахъ золотыхъ, да гнѣздо жъ золотое безъ камени, да въ передникѣ два изумруда да лалъ да тунбасъ большіе, да четыре яхонта червчатыхъ да пять лаловъ, да тунбасъ, да четыре изумруда небольшихъ въ гнѣздахъ золотыхъ, да шестнадцать дробницъ золотыхъ малыхъ съ черню, да по сторонамъ семь запонъ, а въ нихъ зерна жемчужныя половинчатыя большія, да 46 запонъ золотыхъ безъ зеренъ и безъ каменья, да 8 за понъ, а въ нихъ 13 зеренъ кафимскихъ и гурмышскихъ, да 2 запоны золотыхъ, а въ нихъ 2 изумруда, да зерно кафимское большое вмѣсто запоны, да запона жъ съ искрами червчатыми да два изумруда да 3 тумбаса въ гнѣздахъ золотыхъ, одинъ изъ нихъ безъ гнѣзда, да по плечамъ, назади крестъ, а въ немъ 5 яхонтовъ лазоревыхъ большихъ безъ гнѣздъ, кругомъ ихъ обнизано жемчугомъ, выше подольника 76 дробницъ золотыхъ съ черню, да въ подольникѣ 9 запонъ, а въ нихъ зерна жемчужныя половинчатыя, большія, да 2 изумруда, да изумрудъ малой, да тумпасъ въ гнѣздахъ золотыхъ, да 22 дробницы малыхъ съ черню, 15 запонъ малыхъ, безъ каменья и безъ жемчуговъ, одна изъ нихъ побольше, четыре запоны золотыхъ, а въ нихъ 8 зеренъ кафимскихъ, 14 пуговицъ золотыхъ, рѣзныхъ, грановитыхъ, съ черню, 12 колокольцовъ серебряныхъ золоченыхъ. У того жъ саккоса на оплечьи около ворота низаны слова: строенье по указу государя царя и великаго князя Іоанна Васильевича Московскаго и всея Россіи при царевичѣ Іоаннѣ Іоанновичѣ".

Такъ описанъ замѣчательнѣйшій, по богатству, по превосходнѣйшимъ, украшающимъ его дробницамъ, саккосъ, который принадлежалъ Никону патріарху; хотя, какъ видно уже изъ древней описи, низанное оплечье и другія украшенія перенесены съ Цареивановскаго саккоса, устроеннаго можетъ быть также, въ успокоеніе совѣсти, по убіенномъ сынѣ, для Діонисія митрополита. Такъ какъ главное въ этомъ саккосѣ, основная матерія, изъ которой сшитъ онъ, принадлежитъ, съ большею достовѣрностью, времени царя Алексѣя Михайловича, то мы и не видимъ достаточной причины относить этотъ саккосъ ко временамъ Іоанна Васильевича, какъ сдѣлано въ Указателѣ, вопреки древней и новой описи.

Оставя въ сторонѣ минеральныя украшенія, мало занимающія насъ, мы разсмотримъ металлическія. Малыя золотыя дробницы, разной величины и рисунка: то въ видѣ неправильнаго продолговатаго многоугольника, то въ видѣ пластаной лиліи, всѣ небольшія и собственно предназначенныя для обнизи, украшены черню, и всѣ очевидно находились на древнѣйшемъ саккосѣ. Самые репьи, въ которыхъ вставлены камни, заслуживаютъ, по красотѣ работы, вниманія, особенно тѣ, которыя съ боковъ украшены финифтью; но они принадлежатъ XVII вѣку. Труднѣе рѣшить вопросъ о времени происхожденіи золотыхъ дробницъ, большихъ *кіотцами*, (или въ видѣ пятиугольника съ двумя прямыми углами въ основаніи) украшенныхъ черню. Но нѣкоторыя изъ нихъ также очевидно принадлежатъ Никоновскому времени, именно тѣ, которые съ изображеніемъ стоящихъ святыхъ; потому что между послѣдними встрѣчается уже Св. Филиппъ митрополитъ, другія, въ числѣ четырехъ, болѣе замѣчательныя, по оконченности работы, представляющія, такъ сказать, совершенство русскаго черневаго дѣла, мы склоняемся отнести ко временамъ Іоанна Грознаго. На нихъ изображены превосходныя миніатюры по золоту черню, съ тѣнями, Отечество, Софія Премудрость Божія, Успеніе Богородицы и Единородный Сынъ. Самые сюжеты указываютъ здѣсь на вліяніе Новгородскихъ мастеровъ. Запона съ изображеніемъ Единороднаго Сына—превосходнѣйшій памятникъ, заслуживающій особаго вниманія, по оконченности исполненія, мелочному рисунку, состоящему, какъ извѣстно, изъ множества лицъ, съ надписями. Самый текстъ церковной пѣсни, изображенной здѣсь въ лицахъ, начертанъ съ боковъ дробницы, по гранямъ, черню же, по рисунку, подобному шитой лѣтописи посторонниковъ Макарьевскаго саккоса—наиболѣе удачная по изяществу изъ извѣстныхъ надписей этого рода. Она здѣсь замѣняетъ орнаментъ, находящійся въ этихъ мѣстахъ на другихъ запонахъ и представляющій развѣтвленіе травъ. Эти всѣ, вполнѣ заслуживающія изданія, запоны ожидаютъ для того отличнаго рисовальщика.

Самыя пуговицы, на подобіе груши, на грушевое дѣло, на этомъ саккосѣ, замѣчательны по работѣ. Онѣ сканныя и украшены финифтью съ большимъ вкусомъ. Слѣдуетъ отнести къ XVII вѣку.

Что касается до основней матеріи саккоса, то она самая богатая изо всѣхъ сохранившихся, самаго плотнаго аксамита и почти вся золотая; выпуклые, вѣроятно, не нашитые, а затканные

петлею, большіе, золотые репьи, разсѣянные по парчѣ, даютъ ей названіе петельчатой.

Первоначальная основа—Діонисіевскій саккосъ сохранился; онъ золотнаго атласа по лазоревой землѣ съ вытканными изображеніями Спасова образа на престолѣ, съ Евангелистами и между ними крестами; но напрасно Указатель и другіе ссылаются на него въ догматическомъ вопросѣ перстосложенія. Хотя и съ греческими надписями, но онъ не можетъ безусловно быть названъ греческимъ, по характеру работы и изображеній. Подобные ссылки не должны быть безъ разбора.

11 № Ук. 12 ст. оп. 10 нов. „Саккосъ Іова Патріарха алтабасъ по червчатой землѣ; оплечье и зарукавье низано жемчугомъ среднимъ по вишневому бархату съ дробинцами; назади крестъ низанъ жемчугомъ, по сторонамъ кружево серебряное нѣмецкое, подольникъ кружево шолкъ черлъ съ золотомъ и серебромъ: подложенъ камкою вишневою; у саккоса-жъ 12 пуговицъ серебряныхъ, осыпи жемчугу на полтретья вершка слишкомъ, да позади у креста одного зерна нѣтъ“.

Въ Указателѣ, въ добавленіе къ характеру матеріи, алтабасной по червчатой землѣ, сказано: съ *серебряными травами*, не признаемъ нужнымъ За то къ общей характеристикѣ серебропозолоченныхъ дробницъ, мы имѣемъ полное право дополнить, что одни изъ нихъ басемныя, другія чеканныя. первыя малыя, вторыя большія. Между первыми тоже разновременными, кромѣ святыхъ, поясныхъ встрѣчается изображеніе Св. Троицы, Херувима. Общій рисунокъ дробницъ разнохарактеренъ. Большія, чеканныя, изображаютъ также святыхъ и праздники, Воскресеніе, или Сошествіе во адъ, Успеніе.

12 № Ук. 35 ст. оп. 12 нов. „Саккосъ бархатъ *Турецкой* червчатъ по золотой землѣ петельчатъ; оплечье и передникъ и зарукавье и по сторонамъ бархатъ золотъ по зеленой землѣ, около передника и зарукавья и около сторонъ и подольника галунъ золотной съ серебромъ, назади крестъ низанъ жемчугомъ промежъ жемчугу камень червчатъ простой въ гнѣздѣ да четыре бирюзы; подложенъ камкою лазоревою пять пуговицъ сканныхъ позолоченныхъ да шесть пуговицъ гладкихъ золоченыхъ и бѣлыхъ, шесть колокольцовъ серебряныхъ, а привезъ тотъ саккосъ изъ Царя города Иванъ Кондыревъ“.

Замѣчательная по работѣ, плотная бархатная матерія по золотому полю, съ петельчатыми репьями, лишена въ Указателѣ исторіи и мѣста происхожденія, хотя въ описи древней прямо указывается на то, что она Турецкая.

№ 13 Ук. 37 ст. оп. 13 нов. „Саккосъ Цареградскій червчатъ, шитъ золотомъ волоченымъ травы и круги на бѣломъ атласѣ; оплечье и зарукавье низано жемчугомъ мелкимъ съ камешки простыми и бирюзами, назади крестъ низанъ среднимъ жемчугомъ въ снизку, опушка и подольникъ кружево золотное кованое, подложенъ дорогами лазоревыми, десять колокольцовъ серебряныхъ золоченыхъ; съ оплечья и съ зарукавья 30 камешковъ простыхъ ссыпалось. У того-жъ саккоса положенъ передникъ—шиты разные Святые, 10 пуговицъ серебряныхъ золоченыхъ, а что по прежнимъ описнымъ книгамъ 1700 написано на томъ саккосѣ, на рукавахъ 68 запонъ золотыхъ въ гнѣздахъ нашиты на серебряной объяри, а въ нихъ 39 яхонтовъ червчатыхъ, да 87 алмазовъ, и нынѣ по осмотру тѣ запоны при прежнемъ ризничемъ Филаретѣ сняты и начемъ въ новомъ низаньѣ нашиты, того въ той описной книгѣ подъ тою статьею не очищено.

Ссылаясь на опись Патр. ризн. 1686 (№ 42 л 21 об. оп. л. 27), авторъ Указателя приводитъ любопытное мѣсто, въ дополненіе извѣстія о передникѣ, „что была патрахиль греческая“. Мы добавимъ отъ себя, что другая половина эпитрахили этой помѣщена на 15 № Указ. 53 ст. оп. 22 нов. Она замѣчательна по характеру вышитыхъ на ней Святыхъ, свидѣтельствующему уже о западномъ вліяніи на греческую иконографію XVII вѣка.

№ 14 Ук. 44 ст. оп. 14 нов. „Саккосъ аксамитъ петельчатый по червчатой землѣ, оплечье и передникъ и зарукавье по червчатому бархату и назади крестъ и кругомъ всего саккоса низано жемчугомъ крупнымъ и мелкимъ съ канителью. У того-жъ саккоса 11 пуговицъ золотыхъ съ чернью, втораянадесять пуговица серебряная, да у ворота пуговица серебряная-жъ позолочена, 8 колокольцевъ серебряныхъ золоченыхъ; на оплечьи и около ворота низаны слова жемчугомъ: повелѣніемъ государя царя и великаго князя Михаила Өеодоровича всея Россіи сдѣланъ сей саккосъ. На томъ же саккосѣ въ трехъ мѣстахъ сыпи мѣрою полтора вершка“.

Опять въ Указателѣ ссылка на опись 1686 года (л. 13 и 26), гдѣ указанъ 22-ой саккосъ, съ котораго снято низанье, не соотвѣтствующій въ нашей древней описи саккосу, значущемуся за тѣмъ же нумеромъ. Замѣчательны на этомъ саккосѣ золотыя пуговицы граненыя, рѣзныя и украшенныя чернью; подобныя по работѣ встрѣчаются на саккосѣ Указ. № 16.

№ 15 Ук. 53 ст. оп. 22 нов. „Саккосъ Царе-

градскій аксамитъ петельчатый золотный по червчатой землѣ, оплечье по таусинному атласу, шиты слова золотомъ волоченымъ по гречески, а въ словахъ вышито: Священницы твои Господи облекутся въ правду и Святіи твои радостію возрадуются, лѣта 1643-го Передникъ шитъ греческіе четыре Святителя, на зарукавьяхъ, на посторонникѣ и на подольникѣ положено кружево тесмяное нѣмецкое золотное съ серебромъ по лазоревому атласу. Назади образъ Спасителевъ вышитъ золотомъ волоченымъ, а на Спасовѣ образѣ на главѣ вѣнецъ золотъ и въ вѣнцѣ и въ зарукавьѣ пять изумрудцовъ, да тринадцать яхонтовъ червчатыхъ, а около вѣнца низано жемчугомъ въ одну нить: 11 колокольцевъ серебряныхъ, 14 пуговицъ серебряныхъ и въ томъ числѣ у ворота двѣ пуговицы маленькихъ, да одна пуговица серебряная-жъ позолочена, подложенъ тафтою желтою".

Описаніе этого саккоса въ Указателѣ сдѣлано также чрезъ-чуръ кратко, съ пропусками указаній важныхъ для археологической терминологіи, но за то съ показаніемъ лица, кому онъ принадлежалъ, Константинопольскому Патріарху Пареенію, убитому въ 1651 году. Саккосъ привезенъ въ 1659 году Грекомъ Константиномъ Дмитріевымъ, какъ узналъ авторъ Указателя изъ греч. актовъ Главн. Арх. М. И. Д.

Мы опять замѣтимъ о неумѣстности ссылаться на поздніе греческіе памятники въ вопросахъ догматическихъ, каковы перстосложеніе и проч., по причинѣ очевиднаго западнаго вліянія на Греческія издѣлія XVII вѣка, какъ особенно рѣзко обнаружится на саккосѣ Ук. № 23. Знатоки древности изъ старообрядцевъ, безъ сомнѣнія, хорошо понимаютъ это. Основательнѣе ихъ убѣждать капитальными древними памятниками, которыхъ сохранилось достаточно до XVII вѣка. Изображенія на передникѣ до того проникнуты католицизмомъ, что мы-бы не рѣшились рекомендовать ихъ въ образцы нашимъ иконописцамъ. Умѣстнѣе было бы въ Указателѣ упомянуть о нашитомъ въ кругу, на зади саккоса и вышитомъ золотомъ и шелками изображеніи поясного Спасителя въ видѣ Вѣчнаго Архіерея, обѣими руками благословляющаго, оно имѣетъ несомнѣнныя археологическія достоинства. Его золотой вѣнецъ съ каменьями и поручи съ рѣдкимъ искусствомъ приложены къ шитью.

№ 16 Указ. 24 ст. оп. 11 нов. „Саккосъ святѣйшаго Іосифа патріарха тканъ образъ Спасовъ, золото съ серебромъ и съ шелки; кружево золотное, кованое, подложенъ тафтою свѣтло-зеленою, 12 пуговицъ на грушевое дѣло золотые съ чернью, да 12 колокольцовъ серебряныхъ золоченыхъ, у ворота пугвица серебряная позолочена".

Въ Указателѣ не находимъ обозначенія матеріи, ни этого саккоса, ни слѣдующаго за нимъ: потому что оно не сдѣлано въ древнихъ описяхъ, гдѣ упомянуты только затканныя изображенія. Обѣ матеріи подходятъ къ объяри, нынѣшней парчѣ или вѣрнѣе глазету, по серебру и золоту тканому шелками. При сдѣланныхъ уже нами выше замѣчаніяхъ считаемъ лишнимъ повторять объ именословномъ благословеніи, хотя оно и на памятникѣ Іосифскомъ, но нейдущемъ къ дѣлу.

№ 17 л. Ук. 25 ст. оп. 39 нов. „Саккосъ Іосифа патріарха тканы кресты и херувимы золотомъ по червчатой землѣ; оплечье и зарукавье по черному бархату шито золотомъ и серебромъ травы; передникъ, Спасовъ образъ тканъ, лазоревъ, около кружевцо золотное, 12 пуговицъ по золоченыхъ, гладкія; подложенъ тафтою зеленою, опушка кружево золото съ серебромъ у того же саккоса 6 колокольцовъ мѣдныхъ, золоченыхъ".

№ 18 Ук. 47 ст. оп. 19 нов. „Саккосъ *Лазаревскій* аксамитъ въ травахъ золото и серебро; оплечье и зарукавье и подольникъ низаны жемчугомъ, съ дробницами гладкими въ зарукавьяхъ 82 камены разныхъ въ гнѣздахъ, а два гнѣзда безъ камени, да вмѣсто камены поставлена дробница да подъ оплечьемъ крестъ обнизанъ жемчугомъ, а въ немъ пять изумрудовъ да яхонтъ лазоревъ, 10 колокольцевъ, серебряныхъ золоченыхъ, да 10 пуговицъ серебряныхъ, золоченыхъ же. У ворота пуговица серебряная золочена. А поднесенъ сей саккосъ святѣйшему Никону патріарху въ Суботу *Лазареву* у Рожества Богородицы въ предѣлѣ, въ верху, у праздника въ лѣто 7161 апрѣля въ 3 день, у того же саккоса на посторонникахъ и на рукавахъ кружево золотое съ серебромъ и съ городами по красному атласу".

И такъ, изъ этой описи мы узнаемъ, что саккосъ былъ называемъ, по времени подарка, Лазаревскимъ, въ отличіе отъ другихъ Никоновскихъ саккосовъ, не видимъ основанія къ опущенію этого имени, также какъ и точнаго обозначенія матеріи, сдѣланнаго описью древнею. Такія сокращенія не объяснимы въ Указателѣ. Кромѣ того и въ старой описи не упомянуто, что аксамитъ петельчатый, какъ показываетъ натура. Характеръ дробницъ, по обычаю, не опредѣленъ. Замѣчательны на этомъ саккосѣ самыя гнѣзда съ каменьями, съ боковъ украшенныя на подобіе рюши, и заключенныя

въ чашечки; мы видѣли до сихъ поръ такой способъ обработки золота только въ гнѣздахъ Фотіевыхъ поручей.

№ 19 Ук. 46 ст. оп. 18 нов. „Саккосъ *Коломенскій* атласъ золотный по червчатой землѣ круги, оплечье передникъ и зарукавье и подольникъ и коймы и наугольники низаны жемчугомъ большимъ и мелкимъ по червчатому и таусинному бархату *съ трунцаломъ*, на передникѣ шиты святые, подъ оплечьемъ назади *крестъ* обнизанъ жемчугомъ, а въ немъ четыре изумруда да пять лаловъ граненыхъ, тринадцать пуговицъ, въ томъ числѣ одна на вороту золотая съ чернью, 11 пуговицъ серебряныхъ, золоченыхъ съ чернью, а тринадцатая грановитая серебряная жъ позолочена жъ, да 8 колокольцовъ серебряныхъ, золоченыхъ; мелкій жемчугъ во многихъ мѣстахъ сыплется, по мѣрѣ высыпи жемчугу въ разныхъ мѣстахъ на полтора аршина съ двумя вершками; у того жъ саккоса на зарукавьѣ девяти зеренъ крупныхъ нѣтъ. У него жъ на подольникѣ по концамъ вынизаны слова, а въ словахъ низано: «повелѣніемъ благочестиваго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всея Россіи и его благовѣрныя царицы и великія княгини Маріи сдѣланъ сей саккосъ святѣйшему Никону патріарху Московскому и всея Россіи. А поднесенъ тотъ саккосъ въ государевѣ селѣ Коломенскомъ Никону патріарху въ лѣто 7161 Мая въ день“.

Такимъ образомъ изъ древней описи становится яснымъ, что этотъ саккосъ назывался Коломенскимъ, по мѣсту поднесенія, и долженъ бы удержать это имя въ Указателѣ. Атласъ на саккосѣ довольно легкій, краснаго цвѣта, съ затканными золотомъ, серебромъ цвѣтными шелками кругами и репьями.

Въ Указателѣ пропущенъ крестъ алмазный, а при обозначеніи украшеній бархатной матеріи Саккоса опущенъ трунцалъ: подобное канители украшеніе съ шелковыми внутри нитями; но пояснены самыя изображенія святыхъ на подольникѣ: Николай Чудотворецъ и три вселенскихъ Святителя. Здѣсь, какъ и вообще на большей части древнихъ облаченій, одни лица и руки шиты шелками, прочее почти все золото, вѣроятно изъ кусковъ, заготовленныхъ заблаговременно.

№ 20 Указ. 42 ст. оп. 14 нов. „Саккосъ шитъ пряденымъ золотомъ, напереди вышито *корень Іессеевъ*, а назади *Похвала Пресвятыя Богородицы*, поподольнику, около, Святые поясные, около праздниковъ и Святыхъ ризы и слова и лѣтопись низаны жемчугомъ крупнымъ и мелкимъ, а въ лѣтописи низаны слова: „Повелѣніемъ благовѣрнаго и Христолюбиваго государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всея Россіи и его благовѣрныя царицы и великіе княгини Маріи сдѣланъ сей саккосъ святѣйшему Никону патріарху Московскому и всея Россіи лѣта 7164 октября въ 1-й день. У того-жъ саккоса 10 колокольцовъ серебряныхъ позолочены, 28 завязокъ золотныхъ, ворворки у нихъ обнизаны жемчугомъ, подложенъ тафтою алою, 12 пуговицъ серебряныхъ золоченыхъ“.

Въ этой описи по видимому не вѣрно обозначены сюжеты. Въ натурѣ находимъ изображенія: спереди Новый, сзади, Ветхій Завѣтъ, на зарукавьяхъ праздники.

Относительно техники матеріи слѣдуетъ замѣтить, что она такъ хорошо исполнена, какъ бы ткана, между тѣмъ, по описи, шита, можетъ быть даже и это справедливо; по всему саккосу золотое поле, среди его очеркъ изображеній вынизанъ жемчугомъ, лица и руки одни вышиты шелками.

№ 21 Указ. 45 ст. оп., 16 нов. „Саккосъ аксамитъ золотной петельчатый, петли золотные и серебряныя, оплечье и зарукавье, передникъ и подольникъ низаны жемчугомъ крупнымъ и мелкимъ съ канителью по черному бархату, подложенъ тафтою алою, подпушенъ атласомъ алымъ, вмѣсто коемъ галунъ золотной, 13 пуговицъ серебряныхъ позолоченыхъ гладкихъ, 12 колокольцовъ серебряныхъ позолоченыхъ, назади крестъ низанъ въ снизку большимъ жемчугомъ, около ворота въ словахъ низано: „Повелѣніемъ государя царя и великаго князя Алексѣя Михайловича всея Россіи, данъ сей саккосъ по бояринѣ Никитѣ Ивановичѣ Романовѣ“.

№ 22 Указ. 59 ст. оп., 25 нов. „Саккосъ *Іоасафа патріарха*, объярь золотная, оплечье и крестъ и зарукавье вынизано жемчугомъ по червчатому атласу и по алтабасу съ камешки бирюзы, около оплечья и зарукавья и креста галунъ золотной, передникъ шитъ золотомъ и серебромъ, по червчатому атласу вышиты вселенскіе учители, опушенъ по сторонамъ кружево золото съ серебромъ кованое, подольникъ кружево серебряное широкое, да по немъ кружево золотное узкое, подложенъ тафтою зеленою струйчатою, 12 пуговицъ серебряныхъ золоченыхъ, да 8 колокольцовъ золоченыхъ серебряныхъ; на томъ же саккосѣ мелкій жемчугъ и бирюзы сыплются во многихъ мѣстѣхъ, мѣрою полтора вершка“.

Въ нашей описи саккосъ не названъ Іоасафовскимъ, мы удержали за нимъ, однако, это на-

званіе по Указателю, ссылающемуся на текстъ, бывшій у него подъ руками. Замѣтимъ притомъ, что онъ сборнаго характера, и, вѣроятно, греческаго происхожденія.

Считаемъ нужнымъ присоединить, что изображены Святые, не только золотомъ и серебромъ, какъ сказано въ Указателѣ, но и шелками; техника шитья заслуживаетъ одобренія. Святители изображены стоящими въ аркахъ.

№ 23 Указ. 58 ст. оп., 41 нов. „Саккосъ аксамитъ петельчатый, ветхъ, золотомъ обложенъ, четыре Евангелиста, въ шитыхъ травахъ золото, обложенъ каймами шитымъ золотомъ, подложенъ тафтою лазоревою; у него-жъ 49 колечекъ серебреныхъ золоченыхъ гладкихъ, 12 пуговицъ серебряныхъ золоченыхъ гладкихъ 2 колокольца серебряныхъ да четыре колокольца мѣдныхъ, а тотъ саккосъ убіеннаго отъ Турка Кирилла патріарха Цареградскаго".

Здѣсь нельзя не замѣтить наивности старой описи, которая видитъ въ изображенныхъ святыхъ, видимо не принадлежащихъ даже нашей церкви, кого-же? Евангелистовъ. Матерія саккоса не заслуживаетъ особаго вниманія по техникѣ, самый легкій аксамитъ, подбитый голубою тафтою. Изъ числа изображенныхъ святыхъ, два помѣщены одинъ надъ другимъ спереди саккоса и два сзади его, они всѣ поясные, представлены не только съ пальмою, но даже и съ арфою.

Памятникъ этотъ, пропитанный католицизмомъ, попавшій къ намъ изъ Греціи, всего лучше свидѣтельствуетъ о чуждомъ вліяніи на ослабѣвшее въ то время искусство византійское, которое должно было пробавляться иноземными, и даже иновѣрческими произведеніями въ священныхъ облаченіяхъ. По изслѣдованіямъ автора Указателя саккосъ былъ присланъ изъ Царя-града Грекомъ Ѳомой Ивановымъ, который получилъ за него 250 рублей.

№ 24 Указ. 60 ст. оп. 26 нов. „Саккосъ объярь золотная по серебряной землѣ съ разными шелки, оплечье и зарукавье, передникъ, позади въ звѣздѣ Спасовъ образъ, сторонники и подольники и наугольники всѣ — низаны жемчугомъ по червчатому бархату съ канителью; подложенъ тафтою червчатою, 12 пуговицъ серебреныхъ золоченыхъ, гладкихъ, 12 колокольцовъ серебряныхъ золоченыхъ по сторонамъ и на подольникѣ въ словахъ низано: „Всякій убо епископъ въ своей епископіи Христово подобіе явѣ обноситъ и мѣсто Христово содержай, яко-же глаголетъ блаженный Павелъ: Васъ Духъ Святый постави пасти церковь Божію, юже искупи честною своею кровію. Паки: Не вы Мене избрасте, но Азъ избрахъ васъ и положихъ вамъ, да и вы идете и плодъ принесете; и паки къ тому не глаголю вы, раби, но и други; ибо рабъ не вѣсть, что творитъ господь его, азъ же не такъ, дахъ все, еже слышахъ; убо я его епископъ есть, его же постави Господь надъ челядію своею даяти имъ житомѣріе нужнѣйшее. Сице и саккосъ церковнымъ предстоятелемъ, сія рѣчь во архисвященству преизящнымъ патріархомъ и митрополитомъ и архіепископомъ, се-же разсужденіемъ и повелѣніемъ Великаго и перваго Христіанскаго Царя Константина и Устіана и прочихъ царей благочестивыхъ симъ сице быти узаконися, яко же обрѣтается въ древнихъ списаніяхъ дѣяній соборовъ помѣстныхъ; саккосъ же вмѣсто хитона Христова, не шитъ, но свыше тканъ, яко же хитонъ ближайшій къ самому тѣлеси есть паче прочихъ одеждъ. — На томъ же саккосѣ жемчугъ мелкой по немногу въ разныхъ мѣстахъ сыплется мѣрою на 2 вершка безъ четверти".

Матерія атласистая съ разноцвѣтными шелками; въ Указателѣ не упомянуты священныя изображенія, вышитыя напереди, назади, и по оплечьямъ. На переди, четыре Ангела, стоящіе одинъ надъ другимъ въ аркахъ, назади, въ звѣздѣ, Спаситель, по оплечьямъ, на одномъ, Господь въ силахъ на другомъ Знаменіе, по сторонамъ ихъ деисусныя лица и избранные святые, въ числѣ которыхъ царскіе Ангелы, св. Алексій человѣкъ Божій и св. Марія Египетская. Шитье исполнено съ большимъ вкусомъ лица и руки шелками, остальное золотомъ и серебромъ по цвѣтному, красному, голубому и зеленому полю.

№ 25 Указ. 62 ст. оп. 27 нов. Саккосъ Іоакима патріарха алтабасъ золотъ, полосатъ, полосы серебряныя, вдоль въ полосахъ травки маленькія; передникъ атласъ червчатъ, а по немъ тканы кресты золоты, обведено галуномъ золотнымъ съ серебромъ, на оплечьи и на рукавахъ подъ пазухою тесьма серебряная кружковая узкая, на зарукавьѣ и на каймахъ и на подольникѣ тесьма серебряная кружковая, широкая, назади крестъ низанъ жемчугомъ среднимъ, обведенъ трунцаломъ; подпушенъ атласомъ червчатымъ, подложенъ камкою зеленою, 8 колокольцовъ серебряныхъ золоченыхъ, 13 пуговицъ серебряныхъ золоченыхъ гладкихъ.

Указатель добавляетъ изъ описи 1686 г. (л. 38-й) построеніе саккоса, въ 1674 году, но, по обычаю, ограничиваетъ описаніе его первыми строками. Прибавимъ, что по красному атласу

передника кресты тканы особымъ способомъ, *въ клопецъ*.

№ 26 Указ. 63 ст. оп. 28 нов. „Саккосъ Святѣйшаго Іоакима Патріарха Московскаго и всея Россіи бархатъ вишневъ двоеморховой, золотъ, коронной, подложенъ тафтою лазоревою; оплечье и передникъ алтабасъ золотъ, а на немъ травки серебро съ шелкомъ, около оплечья и передника обведено галуномъ серебрянымъ; на зарукавьѣ и на сторонахъ и на подольникѣ кружево цѣпковое золото съ серебромъ, подъ рукавами вмѣсто опушки обведено галуномъ золото съ серебромъ, назади крестъ съ дробницами серебреными золочеными, около креста обведено среднимъ жемчугомъ въ одну нить, 13 пуговицъ серебряныхъ золоченыхъ, 10 колокольцовъ мѣдныхъ золоченыхъ.

Въ Указателѣ, при сокращенномъ текстѣ, добавленъ годъ построенія и этого саккоса, 1677.

№ 27 Ук. 64 ст. 29 нов. „Саккосъ объярь персидская, полосатая, золото съ серебромъ, по ней травы разныхъ шелковъ съ золотомъ, *оплечье и передникъ вышиты по червчатому атласу кресты золотомъ въ клопецъ*. Кругъ оплечья и передника обведено серебромъ *въ клопецъ же;* на зарукавьѣ и на сторонникахъ и на подольникѣ тесьма золото съ серебромъ волоченымъ, подложенъ атласомъ алымъ, зарукавье подпушено рудожелтымъ атласомъ, назади крестъ атласъ червчатъ, обведено серебрянымъ галуномъ, а въ кругу крестъ, а на немъ 5 дробницъ серебряныхъ, позолоченыхъ, обведены среднимъ жемчугомъ въ двѣ нити, 11 пуговицъ серебряныхъ, золоченыхъ, 10 колокольцовъ мѣдныхъ, золоченыхъ“.

Въ Указателѣ опредѣленъ 1680 годъ основанія этого саккоса. Что до текста древней описи, то ею пользовался и здѣсь авторъ также, какъ вездѣ, крайне бережно, какъ замѣтитъ всякій интересующійся дѣломъ, при сравненіи того и другаго текста. Любопытная терминологія приведеннаго здѣсь мѣста древней описи указываетъ, между прочимъ, намъ въ производствѣ и украшеніяхъ древнихъ матерій на слово *клопецъ*, повторяющееся здѣсь неоднократно. Авторъ Указателя не пытался уяснить его. Окончательно задача можетъ разъясниться только тѣмъ, если бы можно было подпороть подкладку и посмотрѣть съ изнанки. Извѣстно, что при опредѣленіи производства, только этимъ путемъ можно добиться толку, съ лица ничего не узнаешь. Что же значитъ, въ самомъ дѣлѣ, это загадочное слово *клопецъ?* Разсматривая матерію, мы нашли, что она краснаго атласа, и что по ней, какъ бы нашиты золотыми нитями сквозные четвероконечные кресты, такъ, что весь передникъ представляетъ, то эти золотые, то красные кресты, перемежающіеся на подобіе шахматной доски. Призванный нами, для объясненія, техникъ назвалъ эту матерію парчей съ подкладнымъ золотомъ.

№ 28 Ук. 66 ст. оп. 30 нов. „Саккосъ бархатъ золотъ на аксамитное дѣло, по немъ травы аксамитныя, кругами по зеленой землѣ, около кругомъ травы алаго и зеленаго шелку, оплечье и зарукавье, сторонники и подольникъ—низано среднимъ жемчугомъ съ канителью по червчатому бархату, около рукавовъ и сторонниковъ обведено галуномъ—золото съ серебромъ, у тогожъ саккоса 10 пуговицъ жемчужныхъ съ волоченымъ золотомъ, у пуговицъ на верху по кафимскому зерну, у тогожъ саккоса 13 пуговицъ серебряныхъ, гладкихъ, золоченыхъ, да пять колокольцевъ серебряныхъ же, три мѣдныхъ, позади крестъ низанъ въ снизку крупнымъ жемчугомъ, около креста обведено веревочкою золотною, подложенъ тафтою червчатою, подпушенъ атласомъ клѣтчатымъ, у тогожъ саккоса жемчужныя осыпи въ пяти мѣстахъ мѣрою вершка съ три, и на пуговицахъ жемчугъ сыплется-жъ, а сдѣланъ тотъ саккосъ по государѣ царѣ и великомъ князѣ Алексіѣ Михайловичѣ всея великія и малыя и бѣлыя Россіи самодержцѣ, изъ ево портища, во 199 году“.

Матерія достаточно уяснена въ текстѣ описи.

№ 29 Ук. 76 оп. 37 нов „Саккосъ аксамитъ золотный по бархатной красной землѣ, по немъ орлы петельчатые, золотые съ серебромъ; оплечье и зарукавье и передникъ и посторонники и подольникъ, кружево съ городами — низаны *орлики* и *коронки* и *травки* и середнимъ и мелкимъ жемчугомъ съ камешки-изумрудцы и съ лалики *сквозными*, а по краямъ обнизано среднимъ жемчугомъ и обведено веревочкою золотною и нашито на бархатъ красный; на оплечьѣ и на зарукавьяхъ и на передникѣ и на посторонникахъ и на подольникѣ, въ орликахъ и въ травахъ, вмѣсто запонъ, въ срединахъ вшиты каменья, изумруды и лалы *сквозные*, около ихъ обнизано мелкимъ жемчугомъ съ камешки изумрудцы и лалики и съ *канителью*, а около запонъ въ травахъ обнизано средними изумрудцами, а по счету изумрудцевъ и лаловъ которые въ срединахъ, вмѣсто запонъ, на оплечьѣ, четыре изумруда да пять лаловъ, а въ зарукавьяхъ, по четыре изумруда, да по четыре лала, да по осми запонокъ, а въ нихъ по три яхонтика красныхъ въ гнѣздахъ золотыхъ, а на передникѣ 12 изумрудовъ среднихъ, да 12 лаловъ среднихъ же, а подъ рукавами и въ передникахъ, съ передней стороны

22 изумруда, а на другой, задней стронѣ, подъ рукавами и на посторонникахъ 44 яхонтика красныхъ въ гнѣздахъ золотыхъ, а на посторонникѣ 16 изумрудовъ да 14 лаловъ; кругъ ворота лѣтопись, низаное мелкимъ жемчугомъ: „Сей саккосъ построенъ въ поминовеніе великаго государя царя и великаго князя Іоанна Алексѣевича изъ его государева платья, при святѣйшемъ Андріанѣ патріархѣ, 204 году. А около подписи обнизано среднимъ и мелкимъ жемчугомъ въ двѣ нити, назади крестъ четвероконечный съ откосками, низанъ мелкимъ жемчугомъ въ одну нить, шесть пуговицъ золотыхъ на грушевое дѣло, сквозныя, а въ нихъ по четыре изумрудца, да по 25 лаликовъ, да 122 зерна жемчужныхъ, гурмышскихъ мелкихъ, да 11 пуговицъ серебряныхъ гладкихъ золоченыхъ, 6 колокольцовъ, серебряныхъ, золочены; подложенъ атласомъ, желтымъ, подпущенъ атласомъ алымъ, а на томъ саккосѣ вышеписанные изумруды средніе всѣ греческіе“.

Интересующимся предметомъ предлагаемъ сравнить текстъ Указателя съ приведеннымъ текстомъ описи.

Не менѣе саккосовъ важны для археологіи другія святительскія облаченія, омофоры, епитрахили, палицы, поручи. Съ одной стороны они служатъ къ разъясненію исторіи первыхъ, принадлежа къ одному и тому же наряду; съ другой, имѣютъ капитальное самостоятельное значеніе. Къ этимъ послѣднимъ, существеннымъ образомъ, относятся: древній греческій омофоръ, епитрахиль Св. Петра Митрополита, поручи Фотія. Мы ограничимся указаніемъ болѣе выдающихся изъ числа этихъ памятниковъ. Подробный разборъ всѣхъ ихъ завелъ бы насъ слишкомъ далеко, а намъ желательно обратиться къ предметамъ, на которыхъ болѣе, чѣмъ на тканяхъ, отпечатался характеръ русской художественно-промышленной дѣятельности, къ митрамъ, крестамъ и панагіямъ. Считаемъ нужнымъ однако, хотя вскользь, замѣтить, что, кромѣ собственно святительскихъ облаченій, въ Ризницѣ уцѣлѣло нѣсколько служебныхъ облаченій, употреблявшихся напр. сослужившими патріархамъ діаконами, такіе же великолѣпные стихари, по оплечьямъ и зарукавьямъ украшенные золотыми запонами сь каменьями и финифтью среди богатой жемчужной обнизи, дробницами и пр. наконецъ, кромѣ служебныхъ святительскихъ, сохранились и не служебныя ихъ облаченія и принадлежности, которыя также украшены, по замѣчательнымъ тканямъ, драгоцѣнными дробницами, шитьемъ и проч. таковы клобуки, параманды и проч.

Омофоры.

Изъ числа 20 омофоровъ, занесенныхъ въ старую опись, до настоящаго времени дошла половина; въ Указателѣ описаны 8. Замѣтимъ, что для русской иконописи особую важность представляетъ изъ нихъ омофоръ Іова Патріарха превосходно вышитыми и отлично сохранившимися своими изображеніями; и, какъ образецъ великолѣпнѣйшей, усовершенствованной техники золотошвейнаго искусства, омофоръ Патріарха Адріана, который даже въ древней описи потому обозначенъ мастерскимъ, образцовымъ; такимъ онъ является и теперь. Послѣдній патріархъ, какъ видно изъ сохранившихся его облаченій, былъ человѣкъ съ большимъ вкусомъ. Ограничимся описаніемъ одного древнѣйшаго греческаго омофора. Обойти его мы не можемъ потому уже, что онъ представляетъ весьма спорный вопросъ о времени происхожденія. Въ древнихъ описяхъ онъ приписывается Шестому вселенскому собору, т: е: VII вѣку, авторомъ Указателя относится къ Первому, т; е; къ IV вѣку. Разсмотримъ, къ какому изъ нихъ съ большею основательностью.

Приведемъ о немъ сначала мнѣніе старой описи. „Пятый омофоръ ветхій, камка бѣлая, греческій, *шестаго* вселенскаго собора; на немъ четыре креста шиты золотомъ волоченымъ по лазоревой землѣ, въ кругу Вознесеніе Господне, да четыре наконечника шиты волоченымъ золотомъ и серебромъ; подкладка тафта червчатая, кисти шолкъ червчатый же.“ И такъ, мы узнаемъ отсюда, во первыхъ, что омофоръ этотъ изъ бѣлой камки, или штофа, на красной тафтяной подкладкѣ, съ красными, или точнѣе, малиновыми шелковыми кистями, что на немъ, по лазоревой или голубой землѣ, шиты волоченымъ золотомъ кресты и кругъ съ изображеніемъ Вознесенія; а четыре каймы по концамъ, волоченымъ золотомъ и серебромъ; наконецъ, что омофоръ этотъ греческаго происхожденія и притомъ, времени, Шестаго вселенскаго собора, т: е: VII вѣка. Къ этому описанію общаго вида омофора намъ остается присоединить, что онъ въ настоящее время въ двухъ кускахъ одинаковой величины, оба вмѣстѣ мѣрою 5½ аршинъ, что въ четырехъ его, упомянутыхъ выше крестахъ, вышиты четыре изображенія, съ греческими надписями: Рождество Христово и Крещеніе, Распятіе и Воскресеніе, а посреди одного

куска, къ краю, въ упомянутомъ также кругу, Вознесеніе. Съ исподней стороны одного куска, въ концѣ, пришитъ четвероугольный листокъ бумаги, значительно поврежденный, на которомъ однако сохранились слѣды надписи, XVII вѣка, опредѣлявшей значеніе омофора. Этого билета или ярлыка не льзя не принять въ соображеніе, при вопросѣ объ исторіи омофора. Но прежде всего мы должны обратить вниманіе на самыя изображенія омофора. Они вышиты очень грубо, почти все металлическими нитями, съ малымъ количествомъ шелка, употребленнаго только для лицъ, тѣла и, мѣстами, платья; каждое изъ четырехъ изображеній занимаетъ только средину креста; концы же его наполнены травными разводами, съ трелистникомъ въ завиткахъ.

Рождество Христово. Подробное изображеніе, по видимому въ вертепѣ, Богородица посреди лежитъ на одрѣ, головою въ правую сторону, рядомъ, по сю сторону, Превѣчный Младенецъ спеленутый, въ ясляхъ, надъ нимъ звѣзда; въ головахъ, при ясляхъ сзади, стоятъ по обычаю. оселъ и волъ; внизу, на лѣво, сидящій въ раздумьи Іосифъ съ вѣнцомъ вокругъ главы, ему предстоитъ извѣстная фигура старца въ козлятинѣ и съ посохомъ; на право отъ нихъ купель, около нея сидитъ женщина съ младенцемъ въ рукахъ, напротивъ стоитъ прислужница. Вверху на лѣво: три Ангела, подъ ними направляющіеся за звѣздою волхвы, три всадника въ красныхъ шапкахъ — колпакомъ, на право пастухъ, съ круглою шапкою и посохомъ, обративъ голову назадъ къ летящему за нимъ Ангелу, передъ нимъ двѣ овцы. Подробности очертанія фигуръ вообще отличаются съ трудомъ, рисунокъ не вѣренъ, шитье самое простое, деревья между фигурами обозначены какими то кривыми полосами. Надпись вверху Н̓ ХΥ ГЕ̓ННИСІС.

Крещеніе Господне. Посреди, стоитъ Христосъ, вокругъ головы Его вѣнецъ съ крестообразнымъ раздѣленіемъ, вверху Духъ Святый въ видѣ голубя, летящаго головою вверхъ, на лѣво, Іоаннъ, съ возвышенія, согнувшись дугою, простираетъ руку къ головѣ Спасителя, на другомъ берегу три Ангела въ рядъ; въ Іорданѣ есть рыбки. Въ надписи Н̓ ВА̓ПТІСІС сохранились только нѣкоторыя буквы, въ числѣ ихъ А съ удареніемъ.

Распятіе. Посреди, на Голгоѳѣ, подъ которою въ разщелинѣ видна голова Адамова, возвышается семиконечный крестъ, оканчивающійся дщицей, по сторонамъ ея буквы: ІС. — ХС, подъ нею два прилетѣвшіе къ кресту Ангела. Тѣло Іисуса изображено *висящимъ*, въ перегнутомъ положеніи, склоненное головой на запавшую грудь, руки и ноги также нѣсколько согнуты: вокругъ головы, въ вѣнцѣ раздѣленія, одежда только на нижней части живота; на лѣво предстоитъ Богоматерь, на право Іоаннъ Богословъ, послѣдній согнувшись, правая рука поднята къ лицу, между ними и крестомъ травной орнаментъ. Надписи сокращенныя: МР—ѲΥ, ІΩ.

Воскресеніе Христово. Изображено по обычаю въ видѣ Сошествія во адъ. Посреди Спаситель въ продолговатомъ сіяніи вокругъ всей фигуры, съ раздѣленнымъ вѣнцомъ вокругъ головы, стоитъ прямолично, въ лѣвой опущенной рукѣ закрытый свитокъ; правою беретъ руку воздвигающагося Адама, за которымъ виднѣются три фигуры въ рядъ, двѣ, въ какихъ-то круглыхъ плоскихъ восточныхъ шапкахъ, вѣроятно Цари. Третья, ближе къ Христу, въ вѣнцѣ вокругъ главы, вѣроятно, Предтеча. Вся эта группа по лѣвую сторону; по правую же сторону шесть фигуръ, по три въ рядъ и одна впереди, какъ-бы на колѣняхъ, должно быть, праматери Еввы, между первыми нѣкоторые въ вѣнцахъ, одинъ съ книгою въ рукахъ. Въ ногахъ Спасителя разрушенныя вереи ада и опустѣвшіе гробы. Надъ изображеніемъ довольно хорошо сохранилась надпись: Н̓ АНАСТАСІС, т. е. Воскресеніе.

Вознесеніе. Посреди, вверху, Іисусъ Христосъ, въ кругломъ сіяньи или ореолѣ, поддерживаемомъ на лету двумя Ангелами, какъ-бы сидящій на двухъ дугообразныхъ, параллельныхъ лучахъ; подъ нимъ, внизу, Богоматерь съ воздѣтыми руками, между двумя Ангелами, указующими вверхъ; по сторонамъ, Апостолы, налѣво мы сочли ихъ пять, направо только четыре; недостающіе, вѣроятно сгладились временемъ. Деревья горы Елеонской не забыты. Надъ Богородицей буквы; МР—ѲΥ, а еще выше надъ ними, слѣды стертой надписи, оставшіеся въ нѣкоторыхъ только буквахъ, она читалась, вѣроятно такъ: Н̓ АНА̓ЛНѰІС.

Всѣ изображенія, какъ уже замѣчено, пострадали отъ времени, даже серебряныя и золотыя нити мѣстами порвались, нечего говорить о шелкахъ, они почти всѣ измѣнили первоначальный цвѣтъ.

Памятникъ носитъ, дѣйствительно, всѣ признаки глубокой древности, но едва ли его можно относить къ IV вѣку. Чтобы не распространяться слишкомъ много о причинахъ, мы скажемъ прямо, что это не вѣроятно, ни на основаніи иконографическихъ данныхъ, ни палеографическихъ. Извѣстно, что циклъ священныхъ изображеній, или говоря въ тѣсномъ смыслѣ, празд-

никовъ, въ такихъ типическихъ начертаніяхъ, каковыми они представляются на этомъ памятникѣ, установился не ранѣе Седьмаго или послѣдняго Вселенскаго Собора. Не ранѣе того, если не позже, стали появляться въ палеографическихъ памятникахъ ударенія, какія встрѣчаются здѣсь, и слитныя буквы, какова ꙅ вмѣсто СТ.

На какомъ же основаніи онъ можетъ быть отнесенъ къ IV вѣку? Тщательно изслѣдуя исторію этого памятника, издатель Указателя нашелъ въ Московскомъ Главномъ Архивѣ, въ дѣлахъ Посольскаго Приказа извѣстіе о пріѣздѣ въ Москву, въ Іюнѣ 1655 года, Никейскаго Митрополита Григорія, извѣщающаго, въ своей челобитной царю Алексію Михайловичу, о привезенномъ имъ омофорѣ, что надѣвали Святые Отцы на Никейскомъ Соборѣ, о чемъ свидѣтельствовали грамотами Константинопольскій и Іерусалимскій Патріархи; послѣдній, отъ 7-го Апрѣля 1654 года, называетъ даже этотъ омофоръ прямо омофоромъ Перваго Вселенскаго Собора, принадлежавшимъ, по ризничной описи Никейской митрополіи, Св. Александру Патріарху и возлагавшимся на другихъ Св. Отцовъ того же Собора и, будто бы, въ память того положеннымъ и хранившимся.

Считаемъ излишнимъ входить въ разбирательство причинъ, руководившихъ патріархами при подобномъ опредѣленіи; замѣтимъ только, что, если въ XVII вѣкѣ можно было допустить подобнаго рода анахроническій сюрпризъ, то въ настоящее время, при тѣхъ уже данныхъ, которыми владѣетъ Археологія, онъ рѣшительно не возможенъ. Кромѣ того, надо рѣшить, тотъ-ли это еще омофоръ, о которомъ упоминается въ грамотахъ и почему этотъ сохранившійся омофоръ, не смотря на опредѣленіе его патріархами омофоромъ Перваго Вселенскаго Собора, у насъ получилъ названіе Шестаго Собора. Объясненіе, сдѣланное на послѣднее возраженіе Указателемъ, ошибкою писца, принявшаго слово Святаго за Шестаго, едва ли можетъ быть допущено, тѣмъ болѣе, что онъ названъ такъ не одинъ разъ. Наконецъ также названъ онъ на упомянутомъ ярлыкѣ XVII вѣка. Ярлыкъ этотъ, хотя, къ сожалѣнію и поврежденъ, но на немъ все-таки можно разобрать довольно подробно изложенную исторію омофора, свидѣтельствующую, по крайней мѣрѣ, противъ упомянутой ошибки писца; ибо здѣсь омофоръ, не только названъ омофоромъ Шестаго Вселенскаго Собора, но даже опредѣлено, въ какое время былъ этотъ Соборъ, и сколько на немъ присутствовало Св. Отцовъ. Едва-ли подобные документы могли писаться на-обумъ, съ ошибки, скорѣе надо допустить, что ярлыкъ написанъ вскорѣ послѣ поступленія омофора. Мы могли прочесть на немъ только слѣдующія слова: „сіи сты амофоръ Шестаго Вселенскаго Собора.... . . . ... При Царѣ Константинѣ Брад... На томъ Соборѣ.... числомъ 170.“ Шестой Вселенскій Соборъ или Константинопольскій третій 680 года, дѣйствительно былъ при Царѣ Константинѣ Погонатѣ или Брадатомъ и на немъ присутствовало 170 Св. Отцовъ. Если авторъ Указателя не придаетъ особаго значенія ярлыку и остается при своемъ убѣжденіи въ ошибкѣ писца, то мы имѣемъ право, на основаніи того же заключенія, допустить ошибку Шестаго, вмѣстѣ Седьмаго, какъ бы слѣдовало, тогда откроется и причина, почему именно въ Никейской Митрополіи хранился этотъ омофоръ. Послѣдній Вселенскій Соборъ, происходившій, какъ извѣстно, въ 788 году былъ дѣйствительно въ Никеѣ, почему и называется Никейскимъ вторымъ. Въ такомъ случаѣ, по крайней мѣрѣ, иконографическія и палеографическія основанія, были бы не въ такомъ крайнемъ разладѣ съ исторіей памятника.

Епитрахили.

Изъ 15 упоминаемыхъ древнею описью епитрахилей, сохранилось 11, въ указателѣ обращено вниманіе на 4, мы ограничимся двумя.

Епитрахиль Св. Петра Митрополита. Верхъ ея или покрышка состояла нѣкогда изъ гвоздичной камки, уже въ XVII вѣкѣ оказавшейся ветхою, въ настоящее время отъ нея остались едва только слѣды, вокругъ шести дробницъ, расположенныхъ по парно; какъ бы прямо на крашенинѣ, служившей епитрахили подкладкой; верхняя часть, вокругъ шеи, изъ черной шерстяной матеріи съ цвѣтными шелками, позднѣйшаго времени. Дробницы древней формы, крестообразныя, (съ округлыми вокругъ четвероугольника концами) серебряныя, золоченыя, на нихъ выбасменены весьма не четко, довольно грубаго рисунка поясные святители; при чемъ обычная надпись означающая по гречески *святой*, въ видѣ монограммы, съ буквою α заключенною въ срединѣ буквы О не съ лѣвой стороны изображенія святаго, а съ правой, имя же святаго съ лѣвой стороны; изображенія, по видимому, повторяются тѣ же, намъ удалось разобрать Св. Николая Чудотворца и Св. Василія. Въ сегментахъ или дугахъ, служащихъ концами креста, выбиты четвероконечные кресты. Одна изъ дробницъ, по справедливому замѣчанію Указателя, позднѣйшая; тогда какъ пять изъ нихъ не четки и съ помятою басмою, эта шестая доволь-

но ясно выбита и лучше сохранилась. Она относится къ первымъ, какъ копія къ оригиналу, и не превосходитъ ихъ по рисунку. Время этого замѣненія утраченной дробницы, приготовленной подъ древнія опредѣляется отчасти нѣкоторыми дробницами того же характера на оплечьи саккоса Святителя Петра, повидимому принадлежащими началу XVI вѣка. На ней изображенъ самъ святитель. По краямъ ея выбитъ ободокъ, отличающій ее съ перваго взгляда отъ прочихъ дробницъ, не имѣющихъ онаго. Надписи на всѣхъ вмѣстѣ, на нашъ взглядъ, не носятъ опредѣленнаго характера. Вверху эпитрахили надъ рядами дробницъ вышиты два креста четвероконечныхъ съ монограммами по сторонамъ іс—хс. ні—ка. Кромѣ большихъ дробницъ, по коймамъ эпитрахили, среди жемчужныхъ разводовъ, размѣщены, въ надлежащихъ мѣстахъ, дробнички мелкія, разной формы и величины, приготовленыя собственно для обнизи, одни изъ нихъ плоскія и довольно большія, въ видѣ различныхъ травокъ, другія по-меньше, граненыя, призматическія, сердцеобразныя и въ видѣ многоугольника съ двумя вдающимися углами, всѣ гладкія. Большая часть ихъ повторяется на древнѣйшихъ облаченіяхъ Ризницы и на самомъ саккосѣ Св. Петра. Мѣра епитрахили по Указателю въ длину 2 арш. 3 вершка, въ ширину 6 вершковъ.

Епитрахиль эта съ достовѣрностью можетъ быть приписана Св. Петру Митрополиту. Самое помѣщеніе на ней позднѣйшей дробницы, съ именемъ святителя, съ перваго взгляда нѣсколько странное, говоритъ скорѣе въ пользу того, указывая, что уже въ XVI вѣкѣ соединена была съ ней память о святителѣ Странно только здѣсь то замѣченное авторомъ Указателя обстоятельство, что изъ древнихъ описей, въ одной описи 1701 года она названа епитрахилью Св. Петра, въ прочихъ она является безъ обозначенія владѣльца, также какъ и въ нашей.

„Третья епитрахиль ветха, камка гвоздичная, на ней шесть дробницъ большихъ серебряныхъ золоченыхъ, басменыя, да мелкихъ 366 дробницъ серебряныхъ золоченыхъ, гладкія, около дробницъ обнизано мелкимъ жемчугомъ, а жемчугъ во многихъ мѣстахъ осыпался, больше половины“.

Епитрахиль Фотія Митрополита замѣчательна не менѣе его саккоса. „На ней“, какъ говоритъ Указатель, „сверху до низу шиты золотомъ, серебромъ, шелками и обнизаны жемчугомъ, Деисусъ, изображенія херувимовъ, серафимовъ и многихъ другихъ святыхъ, числомъ около 80“ Она, также, какъ и саккосъ, заслуживаетъ монографіи, самаго тщательнаго изданія. По художественнымъ и техническимъ достоинствамъ она должна быть отнесена къ числу важнѣйшихъ памятниковъ археологіи. Изображенные на ней святые всѣ съ надписями, греческими, довольно мелкими, но легко читающимися Въ самомъ верху, на ердани, на затылкѣ приходится поясное, въ кругу изображеніе Іисуса Христа, по сторонамъ, въ такихъ же кругахъ, повторяется имя Фотія, далѣе, спускаясь къ оплечью, соотвѣтствуя одно другому, изображенія стоящихъ, — Богородицы и Іоанна Предтечи, составляющія, вмѣстѣ съ верхнимъ, пояснымъ Спасителемъ, одно общее изображеніе Деисуса, за тѣмъ сверху внизъ слѣдуютъ, расположенныя въ четыре ряда, т. е. на каждой полѣ по два, въ 88 кругахъ, поясные Апостолы Пророки и избранные Святители, въ промежуткахъ круговъ, головы Херувимовъ. Коймы украшены замѣчательнаго рисунка жемчужнымъ разводомъ, съ мелкими, для того построенными, дробницами, гладкими, треугольными. Выше коймы подола, подъ рядами святыхъ, среди орнамента, изображены двѣ большія львиныя личины. Замѣчательны по технпкѣ самыя пуговицы. Одни золотыя, сканныя, продолговатой формы, съ гранеными боками, съ мелкими прорѣзными, плетеными орнаментами, другія круглыя, сквозныя. Трудно представить себѣ облаченіе, которое бы производило такое пріятное впечатлѣніе, какъ эта эпитрахиль, хорошо выдержаннаго, можно сказать, изящнаго стиля. Превосходно исполненныя шелками изображенія ея имѣютъ видъ скорѣе миніатюръ. Памятникъ этотъ, къ счастію сохранился превосходно. Необычайной прочности своей онъ обязанъ, безъ сомнѣнія, матеріяламъ, изъ которыхъ сдѣланъ, и преимущественно волоченому золоту, или тянутымъ золотымъ нитямъ.

„Вторая эпитрахиль Фотія Митрополита большаго саккоса, шитъ деисусъ, херувимы и серафимы и святые золотомъ и серебромъ съ шелки разныхъ цвѣтовъ, около деисусовъ и херувимовъ и святыхъ обнизано жемчугомъ среднимъ, да на ней же нашиты зерна жемчужныя средняя, около патрахѣли коймы — по лазоревой землѣ травы низаны среднимъ жемчугомъ съ мелкими дробницами, на ней же девять пуговицъ золотыхъ да восемь серебряныхъ золоченыхъ, двадцать кистей шолкъ червчатъ, ворворки обнизаны мелкимъ жемчугомъ, на ней же триста пять дробницъ малыхъ серебряныхъ, золочены, глад-

кія; подложена камкою лазоревою, жемчугу во многихъ мѣстахъ осыпалось, мѣрою пять вершковъ безъ четверти. Подложенъ камкою лазоревою".

Палицы.

Тому же митрополиту Фотію древнія описи и Указатель приписываютъ палицу, на которой по зеленому атласу вышито въ кругу изображеніе сидящей на престолѣ съ Младенцемъ Богоматери между двумя предстоящими Архангелами. Надъ кругомъ Нерукотворенный образъ, въ другихъ углахъ, Херувимы. Но работа ея, на нашъ взглядъ, не представляетъ сходства въ стилѣ и техникѣ съ другими облаченіями того же святителя, хотя и соотвѣтствуетъ работѣ ему же приписываемаго параманда. Она исполнена уже не волоченымъ, а пряденымъ золотомъ и серебромъ. Вокругъ широкаго лика Спасителя не только показаны раздѣленія, но и три буквы: О. Ω. Н. Лица Архангеловъ, Іисуса Младенца выцвѣли до того, что образуютъ какія-то сплошныя, темнокоричневаго цвѣта, пятна. Наконецъ, по начертанію буквъ въ подписи по каймамъ съ молитвою: Достойно есть яко воистинну и проч. можно скорѣе отнести этотъ памятникъ къ XVI столѣтію.

Но, какъ уже замѣчено, она приписывается Фотію древнею описью: „Первая палица Фотія Митрополита, шита по зеленому атласу пряденымъ золотомъ Спасова Нерукотвореннаго Образа да Воплощенія Пречистыя Богородицы, по сторонамъ Архангелы, обнизаны жемчугомъ, у тоя-жъ палицы двѣ кисти золотныхъ, третья серебряная".

Въ Указателѣ не упомянута палица, заслуживающая по рисунку и техникѣ полнаго вниманія. Изъ числа 11 палицъ древней описи, она слѣдуетъ пятою: „Пятая палица, шита, Воскресеніе Христово, по червчатому атласу, обнизано среднимъ жемчугомъ, а около Воскресенія Христова шито Отечество, да двѣнадцать Апостолъ, да четыре Евангелисты, всѣ обнизаны жемчугомъ, около тоя-жъ палицы шиты слова серебромъ: Воскресеніе Твое, Христе Спасе, Ангели поютъ на небесѣхъ. Около тѣхъ словъ по обѣ стороны обнизано жемчугомъ въ двѣ нити. Да у тоя-жъ палицы три кисти золотныя, ворворки обнизаны жемчугомъ, крюкъ серебряной, подложена атласомъ алымъ". Упоминаемое Воскресеніе изображено на палицѣ въ кругу, и, по обычаю, въ видѣ Сошествія во адъ. Рамкою служатъ круги, въ которыхъ, кромѣ верхняго и нижняго, изображены поясные Апостолы. Въ верхнемъ, вышито Отечество, по современному употребленію, Святая Троица — Богъ Отецъ, Богъ Сынъ, Богъ Духъ Святый, въ нижнемъ Космосъ или Міръ въ томъ видѣ, какъ онъ обыкновенно представляется подъ аркою на иконѣ Сошествія Св. Духа; брадатая въ коронѣ фигура, но безъ вѣнца вокругъ головы, обѣими руками держитъ передъ собою большой платъ, но безъ душъ въ видѣ младенцевъ. По угламъ палицы символы Евангелистовъ. При изображеніяхъ нѣтъ подписей, но надписи по коймамъ, въ молитвѣ, указываютъ, по видимому, на XVI вѣкъ. Она сохранилась превосходно.

Замѣчательнѣе другихъ палицъ, упомянутыхъ въ Указателѣ, та, которая приписывается имъ Патріарху Іоакиму, и по свидѣтельству описи 1686 года, сдѣлана въ 1680 году. Въ нашу древнюю опись она внесена безъ имени владѣльца. „Шестая палица, на ней Образъ Распятіе Господне въ кругу, низано жемчугомъ по вишневому атласу, среднимъ и мелкимъ жемчугомъ, и шито золотомъ и серебромъ; по угламъ четыре Херувимы и Серафимы, а въ кругу Святые обнизаны жемчугомъ такимъ же; тропарь: Видя разбойникъ, серебромъ; кругомъ галунъ, шито золотомъ. На ней три кисти золотныя съ вишневымъ шелкомъ. Ворворки обнизаны мелкимъ жемчугомъ. Крюкъ серебряный. Подложена атласомъ зеленымъ". По характеру издѣлія, мы скорѣе готовы отнести эту палицу къ XVI вѣку, чѣмъ къ XVII. Распятіе изображено на семи-конечномъ крестѣ, съ четырьмя предстоящими, за нимъ тянется стѣна города. Въ десяти кругахъ, составляющихъ раму вокругъ Распятія, вышиты поясные Святители безъ надписей, есть и Московскіе, но мы не нашли Филиппа; по угламъ палицы Херувимы. Между кругами травной орнаментъ съ листьями. Рисунокъ не лишенъ иконографическихъ достоинствъ древнихъ пріемовъ, техника шитья высокая. Въ изъясненіе неточности выраженія Указателя слѣдуетъ замѣтить, что изображенія *не вынизаны* жемчугомъ, а шиты разноцвѣтными шелками съ золотомъ и серебромъ. Вынизанныя изображенія, сколько мы замѣтили, характеризуютъ издѣлія современныя Никону патріарху, на богатыхъ облаченіяхъ котораго, дѣйствительно встрѣчаются прямо по золотому полю вынизанныя изображенія. Цвѣтъ атласа, на которомъ вышито Распятіе, дѣйствительно, нѣкогда былъ вишневымъ, но теперь измѣнился въ сѣроватый, стальной; Святые въ кругахъ вышиты по голубому фону. Палица исполнена съ большимъ вкусомъ.

Поручи.

Переходимъ къ замѣчательнѣйшему въ археологическомъ отношеніи, но вовсе не изслѣдованному памятнику Синодальной Ризницы—поручамъ Фотія митрополита. Украшающія ихъ дробницы безспорно свидѣтельствуютъ о сборномъ характерѣ памятника, тѣмъ не менѣе, разнохарактерность эта и придаетъ ему капитальное значеніе памятника, заслуживающаго глубокаго изученія. На немъ находимъ мы: вопервыхъ, драгоцѣннѣйшія по характеру искусства и древности византійскія финифти, чеканныя русскія и басемныя византійскія издѣлія. Мы ограничимся самымъ бѣглымъ опредѣленіемъ ихъ, но для этого должны уяснить мѣста, ими занимаемыя. Поручи, какъ извѣстно, обыкновенно имѣютъ видъ цилиндра, около пяти вершковъ длиною, съ утоненіемъ къ одному концу обращенному къ кисти; мы говоримъ о томъ видѣ ихъ, когда они уже надѣты на руки, завязаны и застегнуты по разрѣзу.

Украшенія на этихъ поручахъ расположены по довольно простому рисунку, образующему рѣшетку изъ параллельныхъ, косыхъ и пересѣкающихся линій, съ тремя рядами крестообразно расположенныхъ четвероугольниковъ посреди, и, съ треугольниками по краямъ. Въ трехъ верхнихъ четвероугольникахъ узкаго конца цилиндра, на каждый изъ поручей, помѣщены по три круглыхъ по канфаренной или матовой землѣ очень выпукло чеканныхъ дробницъ; на трехъ изъ нихъ, на одной поручи, изображены: Господь Вседержитель на престолѣ, Богоматерь и Предтеча въ предстояніи; на остальныхъ, орудія Страстей Господнихъ, Св. Петръ и Св. Алексѣй Россійскіе Митрополиты. Работа одного времени и не древнѣе XVI столѣтія. Въ двухъ среднихъ четвероугольникахъ каждой поручи по дробницѣ, въ видѣ креста съ четырьмя округлыми концами; изъ числа четырехъ послѣднихъ дробницъ, значительной величины, на одной поручи, сохранились, византійской, инкрустированной финифти двѣ дробницы, одна, съ изображеніемъ крестообразнаго орнамента, другая съ изображеніемъ юношескаго лица, по видимому, безъ сіянія вокругъ головы; на другой поручи, на одной дробницѣ изображены двѣ символическія птицы, стоящія при столбообразной чашѣ, или свѣтильникѣ, на другой, финифть осыпалась. Тутъ же, на срединѣ поручей, по сторонамъ разрѣза каждаго цилиндра, на одной поручѣ, двѣ круглыя, на другой, одна крестообразная, другая круглая дробницы. Первыя двѣ сохранились, другія потеряли древнюю финифть и мѣстами наведены позднѣйшею. Въ нижнихъ, широкихъ концахъ цилиндра было также по три муссійныхъ дробницы, среднія круглыя, боковыя крестообразныя, изъ послѣднихъ древняя финифть бо́льшею частію высыпалась, на одной изъ среднихъ она сохранилась вполнѣ, другая средняя дробница замѣнена позднѣйшею, хотя то же финифтяною. Хотя финифть на всѣхъ, даже древнѣйшихъ дробницахъ, на серебряныхъ пластинкахъ, но она самой высокой техники, исполнена разноцвѣтною массою, среди тончайшихъ прилаженыхъ въ углубленіи, въ уровень съ поверхностью, перегородокъ. Производство такой финифти или *утворенной муссіи* было распространено въ Византіи, въ X и XI вѣкѣ, въ Россіи въ XII; къ этому времени, не позже, должны быть отнесены дробницы и по характеру рисунка. Цвѣта финифти разнообразны, въ орнаменментахъ господствуютъ голубой, кирпичный, бѣлый, въ изображеніи человѣческаго лица тѣлесный, волосъ, черный. Замѣнившая древнюю, круглая финифтяная дробница съ звѣздообразнымъ рисункомъ, не *утворена муссіей*, а *наведена* ею, среди постоянныхъ перегородокъ и принадлежитъ, вѣроятно, къ XVI столѣтію; ея цвѣта—зеленый, синій, довольно низкаго качества. Кромѣ исчисленныхъ большихъ дробницъ византійской финифти X — XII вѣка, къ тому же времени должны быть отнесены той же работы множество мелкихъ разнаго рисунка дробницъ, помѣщенныхъ въ крестообразно пересѣкающихся полосахъ рѣшетки и по коймамъ или краямъ поручей. Они перемежаются мелкими басемными дробницами съ травными орнаментами разнообразнаго рисунка. Здѣсь же встрѣчаются двѣ круглыя запонки съ золотыми монограммами по финифтяному полю, изображающими буквы: A, Ω Въ треугольникахъ надъ крайними полосами треугольныя дробнички наведены по золоту чернью. Всѣ послѣднія украшенія могутъ быть отнесены ко времени Фотія Митрополита, также, какъ и замѣчательная оправа камней, въ видѣ весьма выпуклыхъ репьевъ, украшенныхъ събоку на подобіе рюши.

Въ Указателѣ объ этихъ поручахъ сказано только, что они низаны жемчугомъ по лазоревому атласу съ серебропозлащенными дробницами, изъ коихъ нѣкоторыя наведены муссіею и украшены драгоцѣнными камнями.

Въ древней описи читаемъ подробнѣе. „Первыя поручи Фотія Митрополита, низаны по лазореву атласу жемчугомъ, а на нихъ шесть дробницъ чеканныхъ, золоченыхъ, да съ муссіею четыр-

надцать дробницъ, а межъ жемчугу дробницы мелкія съ муссіею, а иныя басемныя, золоченыя и муссія изо многихъ дробницъ высыпалась, въ каймахъ восемь яхонтовъ лазоревыхъ, да шесть лаловъ, а около жемчугу и каменья и дробницъ обведено трунцаломъ и канителью, у тѣхъ поручей тридцать двѣ пуговицы, да два кляпишка серебряные: подложены камкою зеленою".

Митры.

Всѣ святительскія шапки ризницы, сохранившіяся въ числѣ семи и описанныя въ Указателѣ, слѣдуетъ раздѣлить на три разряда. Одна шапка, древнѣйшей, русской формы, въ видѣ низкаго цилиндра, круглая, съ плоскою тульею и съ опушкой по околу, т. е такая, за которой, по существу дѣла, должно быть удержано названіе *шапки*, а не митры, такъ сдѣлано и во всѣхъ старыхъ описяхъ, гдѣ она даже и не помѣщается въ числѣ митръ, а отдѣльно отъ нихъ. Три митры имѣютъ видъ полушарія, съ болѣе или менѣе приподнятымъ верхомъ и выдающимися боками, словомъ, подходятъ къ общей формѣ современной *митры*. Наконецъ остальныя шапки, отличаясь отъ послѣдняго разряда только тѣмъ, что по нижнему обручу обложены прорѣзнымъ вѣнцомъ съ городками, или *коронками*, называются *коронами*; замѣтимъ мимоходомъ, что послѣдняя форма, подходящая къ царскимъ вѣнцамъ, появляется и почти ограничивается временемъ Никона, можетъ дѣйствительно служить выраженіемъ характера этой личности.

Описи конца XVII вѣка, удерживая за митрами всѣ эти названія, располагаютъ даже, сообразно тому, самый порядокъ описанія ихъ, по классамъ и раздѣляютъ, при томъ, митры и короны, по важности наряда, на *большія*, *меньшія* и *среднія*. Мы не видимъ достаточныхъ основаній отступать въ новыхъ описяхъ отъ порядка и названій старыхъ, тѣмъ болѣе, что всѣ эти митры *одного времени*, за исключеніемъ святительской шапки Іова патріарха 1595 года. Такимъ образомъ, слѣдуя древней описи, мы получаемъ: *большую и среднюю митру* 1653 года, *меньшую* или *панихидную* митру того же Никона, далѣе. *среднюю корону*, *меньшую корону* того же 1653 года, наконецъ, *большую корону* 1655 года. Другаго порядка и названій держится авторъ *Указателя*, описывая, какъ онъ говоритъ, *по времени ихъ устроенія*. Онъ начинаетъ съ шапки Іова патріарха и называетъ ее митрою, хотя въ приводимой имъ надписи на золотомъ *плащѣ* она называется прямо *шапкою*. Она шита волоченымъ золотомъ, въ петлю, по лазоревой камкѣ, вверху шапки, въ кругу, вышито Знаменіе, а вокругъ ея, *полный поясной деисусъ* съ прибавкою двухъ Святителей и двухъ Преподобныхъ, подъ нимъ, по околу, надъ опушкою и вокругъ Знаменія вынизаны жемчугомъ молитвы, также обнизаны и всѣ изображенія.

За тѣмъ въ *Указателѣ* слѣдуетъ митра, извѣстная въ описи подъ именемъ *меньшей митры* и *Никоновской панихидной*.

Приступая къ извѣстію объ этой и слѣдующихъ митрахъ и коронахъ, мы должны предварительно замѣтить, что въ нихъ слѣдуетъ отличать, во первыхъ, *основу*, металлическую или матерчатую, изъ которой собственно образуется покрой или форма шапки, во вторыхъ, характеристическія ея *принадлежности* и украшенія, состоящія въ крестѣ, возвышающемся посреди, въ вѣнцѣ или обручѣ по околу, въ который опираются концы двухъ охватывающихъ шапку и подъ крестомъ пересѣкающихся дугъ или *полосъ*, наконецъ, въ *наугольникахъ*, по сторонамъ перекрестья. Всѣ эти принадлежности состоятъ большею частію изъ золота, съ каменьями и финифтью и изъ жемчугу. Въ коронахъ, какъ намъ уже извѣстно, присоединяется, въ верху обруча, вѣнецъ изъ прорѣзныхъ запонъ, которыхъ верхніе концы значительно отдалены отъ основы. Священныя изображенія помѣщаются обыкновенно на главнѣйшихъ мѣстахъ, на челѣ шапки, въ наугольникахъ, и вокругъ вѣнца. Мы считали необходимымъ замѣтить все это для того, чтобы показать, что шапки, при перестройкахъ, могли измѣнять свои украшенія, даже основу и что потому, надо быть, при обозрѣніи подобныхъ утварей, крайне осмотрительну, чтобы не отнести древнихъ принадлежностей къ позднимъ и на оборотъ. Изслѣдователь долженъ предлагать на этотъ конецъ свои соображенія. Кромѣ того, при существованіи древнихъ описей разсматриваемыхъ предметовъ, необходимо слѣдуетъ удерживать старую терминологію, поясняя ее мѣстными, современными способами. Требуется это не только въ видахъ обогащенія языка утраченными, иногда очень цѣльными терминами, но и для самой точности опредѣленія описываемаго памятника. Все это, безъ сомнѣнія, извѣстно ученому автору Указателя ризницы, какъ мы отчасти можемъ видѣть изъ его описаній.

Основу *меньшей* митры составляетъ золотный алтабасъ, или золотая парча, довольно легкая, выкроенная съ нѣсколько, противъ другихъ шапокъ, удлиненнымъ верхомъ, т. е. конусообразно. На верху ея, на опрокинутой золотой чашѣ,

утвержденъ крестъ, внизу, по околу, рядъ небольшихъ, прорѣзныхъ четвероугольныхъ, съ коронками запонъ, въ старой описи названныхъ *звенчатыми*, по продольнымъ полосамъ подобныя имъ запоны въ два ряда, съ небольшими запонками между рядами, по перечнымъ въ одинъ рядъ, съ боковыми рядами звѣздообразныхъ финифтяныхъ запонокъ, одинаковыхъ съ средними въ задней полосѣ. Спереди митры, надъ нижнимъ вѣнцомъ изъ запонъ, утверждена финифтяная запона на подобіе арки, поддерживаемой двумя столбами, посреди ея литой, съ зеленой прозрачной финифтью, стоящій Спаситель. По сторонамъ его, между полосами, чеканныя золотыя клейма, съ изображеніемъ сидящихъ между столбами, въ портикахъ, Евангелистовъ, съ вырѣзанными русскими надписями XVII вѣка, окруженныя звѣздообразными, разноцвѣтной финифти, запонками. Въ верхнихъ углахъ перекрестья — запоны розетою. или *крестообразно-круглыя, съ выдающимся репьемъ въ срединѣ*. По сторонамъ изображенія Спасителя и надъ Евангелистами помѣщены запоны съ черною финифтью *репейчатыя*, т. е. въ видѣ приподнятаго, крестообразнаго банта. Кромѣ того, надъ нижнимъ вѣнцомъ, въ два ряда, размѣщены небольшія, въ видѣ полукруга, золотыя дробнички, украшенныя узловатыми крестиками по черни. Всѣ эти утомительныя подробности, для точнаго описанія памятника далеко еще не полныя и не точныя, намъ необходимы. Авторъ Указателя помѣстилъ эту меньшую митру второю, очевидно потому, что относитъ ее къ древнѣйшему періоду.

„Золотыя, финифтяныя украшенія на сей митрѣ, очевидно, произведенія русскаго художества, и, судя по изображенію на нихъ трехъ Московскихъ и одного Вселенскаго Святителей, должны быть сдѣланы не позднѣе 1652 года: ибо въ семъ только году перенесены были изъ Соловецкой обители въ Москву св. мощи четвертаго Святителя Московскаго и всея Россіи Филиппа. Но самая митра, судя, по ея необыкновенной формѣ, по которой она болѣе походитъ на древнюю царскую, и притомъ греческую корону, должна быть происхожденія не русскаго. Она, по всей вѣроятности, прислана была въ даръ кому либо изъ нашихъ Русскихъ первосвятителей отъ патріарха Цареградскаго, подобно другимъ священнымъ утварямъ, имѣющимся въ Патріаршей Ризницѣ“.

Далѣе авторъ предполагаетъ видѣть въ этой митрѣ присланную Царю Ѳеодору Іоанновичу Александрійскимъ патріархомъ Мелетіемъ Пигою митру или діадиму Св. Кирилла Александрійскаго, въ которой послѣдній присутствовалъ на Ефесскомъ Соборѣ 431 года, и основывается въ этомъ случаѣ на свидѣтельствѣ противъ Никона подъдьяка Ѳеодора, упрекавшаго его въ томъ, что патріархъ сдѣлалъ себѣ *рогатую* шапку, *безъ опушки* и назвалъ ее *митрою*, оставивъ *шапку*, данную явленіемъ Богородицы Св. Кириллу Александрійскому.

Вопросъ о происхожденіи нами разсматриваемой митры становится такимъ важнымъ, что его нельзя было не коснуться, и не высказать нашего крайняго разумѣнія, какъ о самой основѣ этой митры, такъ и объ ея принадлежностяхъ. Намъ извѣстно уже, что основу ея составляетъ алтабасъ золотный. Быть можетъ автору извѣстны основанія, по которымъ ткань эту можно отнести къ V вѣку; но мы положительно сомнѣваемся въ этомъ, не имѣя ни какихъ для того фактовъ, напротивъ того, полагаемъ, что она явилась въ весьма позднюю эпоху, не древнѣе XVI столѣтія, на что указываютъ, между прочимъ, филологическія данныя, варварскій, не греческій, а скорѣе персидскій или турецкій корень слова, свидѣтельствующій, какъ извѣстно, въ такихъ случаяхъ объ источникѣ производства. Чтоже касается до формы шапки, то мы точно также не можемъ признать ее, ни древнею, ни сколько нибудь сходною съ греческою короною. Свидѣтельство поддьяка скорѣе доказываетъ противъ древности *митры* Никоновской, разумѣя какую-то шапку, съ опушкою, которая употреблялась въ древнѣйшій періодъ. Любопытный документъ, извлеченный изъ Синодальной Библіотеки № 469, о присылкѣ Кирилловской митры вызываетъ на вопросъ, но не рѣшаетъ его. Остаются украшенія. Авторъ не приписываетъ имъ слишкомъ глубокой древности и назначаетъ вообще русское происхожденіе. Нельзя не согласиться въ этомъ случаѣ съ его учеными соображеніями, основанными на древнихъ описяхъ, приводимыхъ имъ въ примѣчаніи. Чаша съ наведенными черню въ кругахъ поясными святыми должна быть конца XVI вѣка и несомнѣнно русской работы, какъ и чашеобразныя дробнички; но *репейчатыя* запоны съ финифтянымъ бантомъ и каменьями, также какъ и *звенчатыя* съ финифтянымъ четвероугольникомъ, украшенныя въ срединѣ цвѣткомъ изъ драгоцѣнныхъ камней, можно отнести по видимому безошибочно къ греческой работѣ второй половины XVII столѣтія, судя по греческимъ гранямъ камней, по характеру ихъ оправы, цвѣту финифти, наконецъ по такимъ же звѣнчатымъ запонамъ, до сихъ поръ украшающимъ царскіе вѣнцы Петра

и Іоанна Алексѣевичей и множество другихъ предметовъ Оружейной Палаты, съ несомнѣнными свидѣтельствами того же времени ихъ происхожденія. Греческой же работѣ могутъ принадлежать: запона съ финифтянымъ изображеніемъ Спасителя, даже, (если русскія надписи начертаны послѣ, въ Россіи) четыре чеканныхъ клейма съ Евангелистами и нѣсколько другихъ запонъ, нами не упомянутыхъ. Такимъ образомъ мы полагаемъ приличнѣе назвать эту сборную митру, какъ она называлась въ старыхъ описяхъ, или *меньшею* митрой, или *Никоновскою панихидною*; не относя ее къ глубокой древности.

Третья по Указателю, *средняя* по описи, *митра*, алтабасная, украшена по широкому вѣнцу и четыремъ полосамъ репейчатыми бантами, съ финифтью чернаго и бѣлаго цвѣта, съ каменьями, кафимскимъ жемчугомъ. Съ переди ея вставленъ порядочной величины изумрудъ съ рѣзнымъ изображеніемъ Сошествія воадъ (?) (Іисусъ Христосъ въ овальномъ сіяніи, стоящій между двумя фигурами, обратясь къ правой изъ нихъ, безъ всякихъ другихъ указаній); въ наугольникахъ, четыре, по грубому рельефу наведенные финифтью Евангелиста, сидящіе въ аркахъ, подъ каждымъ изображеніемъ, по бѣлой финифти, красными буквами надпись, съ лѣтописью о построеніи митры 1653 года. На верху, разноцвѣтной финифти, съ алмазами посреди и жемчугами на закрѣпкахъ, осмиконечный крестъ, подъ нимъ выпуклая розета или, по древней описи, цвѣтокъ, репей бантомъ, съ косыми поясами. Вся несомнѣнно русской работы, кромѣ, можетъ быть, алтабаса.

Четвертая по Указателю митра, по описи *меньшая корона*, серебряная, золоченая, цареградскаго дѣла 1653, исполненная по заказу Никона патріарха. Вѣнецъ или обручъ ея обложенъ рядомъ запонъ, перемежающихся, то звѣздообразныхъ, то крестообразныхъ, поверхъ его небольшой, жемчужный вѣнецъ изъ мелкихъ городковъ, а надъ нимъ уже рядъ большихъ лилеобразныхъ репьевъ, или такъ называемыхъ коронъ, образующихъ, отличительный основной признакъ шапки; между ними размѣщены, крестообразно, съ разноцвѣтною финифтью, розеты; полосы или скобины, финифтяныя, украшенныя прорѣзными запонами съ цвѣтками и травками. Между полосами, въ углахъ перекрестья, четыре круглыя дробницы съ лучеобразнымъ ободкомъ, среди ихъ, рѣзные съ чернью, по золотому полю, поясные Евангелисты, съ греческими надписями. Вверху шапки, въ *перекрестьи*, одинъ въ другомъ, заключены звѣздообразные въ кругахъ репьи изъ финифти съ камнями; въ кругахъ по черной финифти золотая надпись извѣстнаго стиха: положилъ еси вѣнецъ и пр. и лѣтопись митры.

Пятая Указателя и первая, *большая митра* описи, патріарху Никону сдѣланная царемъ и царицею въ томъ же 1653 году. Она алтабасная золотная, съ вынизанными жемчугомъ полосами, украшенными большими запонами, составленными изъ травъ, цвѣтовъ и крестовъ; вверху, въ перекрестьѣ, тоже обнизаномъ жемчугомъ, звѣзды, съ возвышающимся среди, алмазнымъ крестомъ; на челѣ также крестъ изъ крупныхъ алмазовъ, по сторонамъ его, вокругъ митры, рядъ мелкихъ запонъ, внизу по вѣнцу, крупные въ гнѣздахъ камни. По угламъ перекрестья, между нижними концами полосъ, запоны, съ чеканными выпукло, но грубо, финифтяными, прозрачными изображеніями сидящихъ въ аркахъ Евангелистовъ, съ подписями началъ по-русски, съ надписью подъ ними, по бѣлой финифти, золотыми буквами, изображающею лѣтопись митры.

Шестая митра по Указателю, *большая корона* по старой описи, можетъ назваться безспорно лучшею по мастерскому исполненію и однимъ изъ удачнѣйшихъ произведеній русскаго мастерства XVII вѣка, особенно финифтяныя на ней изображенія безукоризненны и заслуживаютъ подражанія. Стоитъ узнать имя мастера, трудившагося надъ ними. Мы говоримъ о рядѣ финифтяныхъ запонокъ коронками, возвышающихся надъ вѣнцомъ, въ которыхъ изображены: Спаситель и двѣнадцать Апостоловъ, всѣ стоящіе, литые и чеканные, украшены разноцвѣтною финифтью; а равно и о четырехъ круглыхъ, большихъ запонахъ въ наугольникахъ, съ поясными, чеканными, финифтяными изображеніями Благовѣщенія, Алексѣя Божія человѣка и Маріи Египетской. Рисунокъ ихъ замѣчателенъ своею правильностью, при сохраненіи условій священной живописи и подлинниковъ древности въ одеждѣ и самой постановкѣ фигуръ. Цвѣта финифти приближаются къ натурѣ, живописи красками; но монументальностью превосходятъ послѣднюю; чеканка волосъ, оставленныхъ золотыми, безукоризненна; все вообще исполнено въ изящномъ, элегантномъ стилѣ.

Вѣнецъ и полосы и рамки вокругъ поясныхъ святыхъ, также какъ и звѣзды въ кругахъ въ перекрестьѣ, исполненые изъ драгоцѣнныхъ камней съ цвѣтками и травами, свидѣтельствуютъ о необыкновенной на русскихъ памятникахъ такого рода выдержанности стиля.

Основаніе митры составляетъ позолоченая се-

ребряная доска. Изображенная золотомъ по черной финифти въ кругахъ перекрестья надпись свидѣтельствуетъ объ устроеніи ея въ 1655 году, въ память по бояринѣ Никитѣ Ивановичѣ Романовѣ. Исторія ея, кромѣ того показана въ древней описи. Въ 1660 году митра была взята, по царскому указу, въ мастерскую палату, а въ 1676 году вручена патріарху Іоакиму, внесена въ ризницу и осмотрена.

Наконецъ, послѣдняя, седьмая митра Указателя и четвертая въ описи названа нами среднею короной, по ея помѣщенію въ описи, между коронами, по ея формѣ, наконецъ, въ соотвѣтствіе съ разсмотрѣннымъ уже нами порядкомъ митръ описи. И если не была она при Никонѣ, то однимъ изъ его ближнихъ преемниковъ сдѣлана для пополненія *наряда*, изъ запонъ XVII вѣка, временъ Алексѣя Михайловича. Она краснаго бархата и также великолѣпна, и не безъ вкуса, по золотому вѣнцу и дугамъ съ трунцаломъ, запонами. Въ перекрестьѣ и наугольникахъ богатыя, живописной финифти репейчатыя запоны бантами, въ каменьяхъ и жемчугахъ. Способъ украшеній ея свидѣтельствуетъ о неисчерпаемомъ разнообразіи фантазіи золотыхъ дѣлъ мастеровъ XVII вѣка. Коронки ея имѣютъ видъ вазъ съ цвѣтами.

Панагіи.

№ 1 Ук. Панагія, по древнимъ описямъ, Св. Петра Митрополита. Небольшая полуовальная пластинка трехслойнаго оникса или перелевти, съ выпукло рѣзнымъ, поясныиъ коричневаго цвѣта по молочному фону изображеніемъ Пророка Даніила, по краямъ, оправлена, снизу, подложена золотомъ. По сторонамъ изображенія связная надпись по-гречески: Пророкъ Даніилъ. Около перелевти, по оправѣ, крестообразно размѣщены въ гнѣздахъ, четыре лала, между ними на спняхъ восемь зеренъ кафимскихъ. На оборотѣ панагіи, на золотой пластинкѣ гравирована икона Одигитріи Божіей Матери, по сторонамъ ея обронно рѣзаны, на той же поверхности, мелкія травы. Возглавіе въ видѣ лиліи, съ черню по золоту, съ лица его вставлена жемчужина, а съ боковъ, на закрѣпкахъ, пять жемчужинъ на спняхъ. Цѣпь серебряная, золоченая. Длина панагіи $1^{3}/_{4}$ вершка, ширина вершокъ. Работа, по видимому, греческая, и не позже XIV вѣка.

Текстъ нашей старой описи.—„Панагія Петра Митрополита Московскаго и всея Россіи Чудотворца. Золотая, небольшая, въ срединѣ камень перелевть; на немъ вырѣзанъ образъ Пророка Даніила, около перелевти четыре камени лалы въ гнѣздахъ золотыхъ, по краямъ, на золотыхъ спняхъ, восемь зеренъ кафимскихъ, назади вырѣзанъ образъ Пресвятыя Богородицы Одигитрія съ Превѣчнымъ Младенцемъ; возглавіе золотое съ черню, а въ немъ камень виниса въ золотомъ гнѣздѣ, на возглавіи и на закрѣпкахъ пять жемчужинъ на спняхъ; чѣпочка серебряная, позолочена“.

№№ 2 и 3 Ук. Двѣ одинаковой работы, овальныя, рѣзныя по ониксу, съ мощами, панагіи, въ описи 1686 года названныя старыми; украшены на поляхъ камнями и жемчужною обнизью, а съ оборотовъ, на откидныхъ крышахъ, гравированными съ черню изображеніями.

На одной панагіи, которая значительно больше, выпукло вырѣзано, на четырех-слойнаго оникса овальной доскѣ, съ гранеными спусками, изображеніе Богородицы, стоящей съ воздѣтыми дланями, съ Поясныиъ Младенцемъ, на кругу, въ лонѣ, по старой описи: *Воплощеніе*, съ обычными монограммами: МР — ѲѴ. IС. — ХС. На другой панагіи, также наониксѣ, вырѣзанъ Св. Іоаннъ Лѣствичникъ стоящій, съ русскою по сторонамъ надписью: прп҃бны iѡ҃а спiсате҃ лѣствицѣ.
Соотвѣтствуя наслоеніямъ оникса, верхній цвѣтъ рельефа темнокоричневый, за нимъ слѣдуетъ свѣтлокоричневый; далѣе, синевато-бѣлый, наконецъ черный. Рельефъ довольно плоскій.

Золотыя поля панагій обнизаны, на одной, въ одну, на другой въ двѣ нити жемчугомъ, по нимъ чеканены травы и насажены драгоцѣнные камни, на большей панагіи граненые и въ репьяхъ, украшенныхъ по бокамъ тонкой работы финифтью: чернаго съ золотыми разводами, голубаго и бѣлаго цвѣта, на меньшей, не граненые и прямо въ гнѣздахъ, окруженныхъ простой финифти крапинами, бѣлаго, голубаго цвѣта.

На оборотѣ первой панагіи, на крышѣ вырѣзано, на подобіе хорошей гравюры съ тѣнями, Богоявленіе Господне, съ тремя Ангелами на право и двумя плавающими въ Іорданѣ рыбами; на другой, два стоящіе Святые: Маркъ Ареѳусійскій и Кириллъ діаконъ. На широкихъ поляхъ, по черневой землѣ здѣсь вырѣзаны шесть травныхъ золотыхъ репьевъ, трехъ рисунковъ, между ними нѣкоторые и по золотой землѣ черневые, одни витые, другіе разводами. Подъ крышею, на днѣ ковчежца, изображены черню, въ раздѣленіяхъ, имена мощей, заключенныхъ внутри панагіи.

Возглавія съ лица украшены камнемъ, съ оборотовъ, тоже черню, изображающею крестообразный орнаментъ. Мѣра показана въ Указателѣ.

Обѣ панагіи могутъ считаться, достовѣрно, об-

разцами русскаго издѣлія XVI вѣка, замѣчательными по искусству рѣзьбы на камнѣ и обработкѣ металла. Только украшенія камней въ репьяхъ первой панагіи занесены сюда съ другихъ, по видимому, итальянскихъ памятниковъ. Исторія панагій основательно изложена въ Указателѣ; мы, съ своей стороны можемъ дополнить къ ней только то, что панагія съ рѣзнымъ на перелевти Іоанномъ Лѣствичникомъ въ описи имущества, оставшагося по кончинѣ патріарха Филарета Никитича, значится подаренною патріарху сыномъ его, Царемъ Михаиломъ Ѳеодоровичемъ.

Въ старой описи эти панагіи описаны каждая отдѣльно:

„Вторая панагія, старая, съ мощми, обложена золотомъ и обнизана въ двѣ нити кафимскимъ крупнымъ жемчугомъ; въ ней четыре яхонта лазоревыхъ, да четыре алмаза, да восемь зеренъ гурмышскихъ, а въ панагіи рѣзанъ на перелевти образъ Пресвятыя Богородицы Воплощеніе стоящій; во главѣ камень яхонтъ лазоревъ граненъ, около главы четыре зерна гурмышскихъ на спняхъ, назади у панагіи рѣзанъ образъ Богоявленія Господня, да у той же панагіи чѣпь серебряная, горощая, большая, золочена; влагалище деревянное, обложено бархатомъ червчатымъ. А по прежнимъ описнымъ книгамъ у той панагіи написано: чѣпь золотая, большая, витая, кольчатая съ трубками золотыми, гладкими, и та чѣпь нынѣ явилась у двадесять первой панагіи.“

„Третья панагія старая-жъ съ мощми, обложена золотомъ, обнизана въ одну нить жемчугомъ скатистымъ, а въ ней четыре яхонта лазоревые, да яхонтъ червчатъ, да три лалы, да на спняхъ восемь зеренъ гурмышскихъ; а въ панагіи на перелевти обрѣзанъ образъ Іоанна Списателя лѣствицы, стоящій; во главѣ камень яхонтъ лазоревъ, четвероуголенъ, у главы четыре жемчужины на спняхъ, двѣ жемчужины гурмышскихъ на закрѣпкахъ; на другой сторонѣ панагіи рѣзанъ образъ Марка Епископа Ареѳусійскаго, да Кирилла Діакона, кругомъ рѣзаны травы, навожены чернью, да у той же панагіи чѣпь серебряная, золоченая, горощатая, придѣлана та чѣпь послѣ прежнихъ описныхъ книгъ“.

4 Ук. Панагія ониксовая Іова Патріарха, въ золотѣ, съ финифтью, жемчугомъ и каменьями. Съ лицевой стороны двух-слойнаго, овальнаго оникса, въ $1\frac{1}{2}$ вершка длиною, выпукло вырѣзано Распятіе Господне, на осьмиконечномъ крестѣ, между двумя предстоящими, съ другой, врѣзанъ внутрь большой четвероконечный крестъ, съ круглыми наконечниками и середникомъ; по сторонамъ поддерживаютъ его стоящіе прямолично, Царь Константинъ и Царица Елена.

Распятіе съ предстоящими вырѣзано изъ бѣлаго слоя, также какъ и верхній, отрѣзанный конецъ съ поперечникомъ, или, правильнѣе, отдѣльный четвероконечный крестъ, надъ главою распятаго, солнце и мѣсяцъ, дщица подножія и особая голгофа; на верхнемъ крестѣ крестообразно размѣщены буквы: ОѴ. Вокругъ главы Спасителя вѣнецъ съ крестобразнымъ сіяніемъ и все прочее вырѣзано уже въ нижнемъ, черномъ слоѣ, какъ на гладкомъ фонѣ. Спаситель съ открытыми глазами, руки вытянуты почти горизонтально; одежда, начинаясь съ верхней части живота, простирается ниже колѣнъ; Руки Богородицы подняты вверхъ, къ Спасителю, Іоанна Богослова протянуты впередъ, у него подъ плечемъ по видимому, Евангеліе. Надъ Богородицею горизонтальная надпись по гречески: ΙΔΕ Ο ΥC CΟΥ „се сынъ твой“, надъ Іоаномъ: ΙΔΟΥ Η ΜΗΤ CΟ „се мати твоя“. По золотому широкому борту, въ сканныхъ разводахъ, финифть голубаго, синяго, зеленаго и бѣлаго цвѣта, наложена слегка, полупрозрачная, но блестящая. На оборотѣ изображены царь и царица въ древнихъ византійкихъ одеждахъ, далматикѣ и діадемѣ, съ поднятыми скипетрами. Царя Константина діадема похожа нѣсколько на великокняжескую шапку, изображенную на финифтяхъ оклада Мстиславаго Евангелія, но съ крестомъ вверху, и крестообразными привѣсками, спускающимися по сторонамъ, на немъ сверхъ далматики, лоръ или омофоръ, котораго конецъ накинутъ на лѣвую, приподнятую руку; скипетръ, вверху съ четвероконечнымъ крестомъ, у котораго концы перекрещены. Діадема Царицы — широкою повязкой съ тремя вверху крестами и также спускающимися по сторонамъ плечъ привѣсками. По сторонамъ фигуръ вертикальныя надписи: (А) КОН-СТА ЕЛЕН Н АГІА. Возглавіе украшено также съ обѣихъ сторонъ сканью и финифтью. По широкимъ полямъ оборота, по золоту, вокругъ панагіи чернью изображена въ три строки надпись, извѣщающая о наложеніи этой панагіи на Іова Патріарха, при его поставленіи, въ 1589 году.

Такимъ образомъ, этотъ замѣчательный памятникъ, съ одной стороны, служитъ образцомъ греческой рѣзьбы на камнѣ XII вѣка, съ другой, русскаго золотаго и финифтянаго дѣла XVI вѣка.

Въ старой описи:

„Четвертая панагія золотая, въ ней камень перелевть, а на камени вырѣзано Распятіе Господне, на томъ же камени, назади, крестъ вырѣзанъ, у креста по сторонамъ, царь Констан-

тинъ и мати его Елена; на той же панагіи лѣтопись: 7097 года, Генваря въ 26 день, Божіею милостію, благовѣрный и благочестивый и христолюбивый царь и великій князь Θеодоръ Іоанновичъ, государь, всеа Россіи самодержецъ и его благочестивая и христолюбивая царица и великая княгиня Ирина сію панагію положили на патріарха Іова Владимірскаго и Московскаго и всеа Россіи, на его поставленіи". Обложена та панагія золотомъ съ финифтомъ, около ея, на переди, въ окладѣ, три яхонта червчатыхъ, да три яхонта лазоревыхъ, да шесть жемчужинъ кафимскихъ, да и около ея низано въ двѣ нити жемчугомъ большимъ, да во главѣ яхонтъ лазоревъ, около ево четыре зерна гурмышскихъ, да на закрѣпкахъ два зерна кафимскихъ, чѣпь серебряная позолочена; а противъ прежнихъ описныхъ книгъ у той чѣпи пять кадочекъ серебряныхъ, позолоченыхъ съ финифтомъ нынѣ не явилось".

5 Ук. Панагія Іова патріарха овальная рѣзная, на бѣломъ кораллѣ, въ золотой оправѣ, украшенной финифтью и жемчужною обнизью. Среди панагіи на овальной коралловой пластинкѣ, $^{7}/_{8}$ вершка длиною, выпукло вырѣзано изображеніе Предста Царица, т. е. Богоматерь на лѣво, въ царской одеждѣ, въ предстояніи Царю царемъ, направо отъ котораго Іоаннъ Предтеча. На Богородицѣ вѣнецъ зубчатый, на Спасителѣ круглою шапкою. Спаситель одною рукою благословляетъ, въ другой держитъ жезлъ, у Іоанна одна молебная, другая съ раскрытымъ свиткомъ, который какъ бы подносится къ Спасителю. По сторонамъ ихъ обычныя надписи монограммами,

у Іоанна о / а / іωа. Поля широкія со спусками; на нихъ по золоту между сканными жгутиками украшенія мелкотравныя, зеленой финифти. На поляхъ же размѣщены круглыя и четвероугольныя дробнички золотыя, украшенныя чернью, изображающей узловатый крестъ. По свидѣтельству древней описи, они съ Діонисіевскаго саккоса. Всѣ края украшены, разной величины жемчужною обнизью. На оборотѣ панагіи по золоту рѣзаны три Вселенскіе Святители, стоящіе съ надписями: оа҃ василіи, оа҃ григоріи бго., іωа҃ златъ. Внизу ихъ начертана надпись, изображенная въ Указателѣ, впрочемъ, безъ особаго соблюденія точности. Возглавіе крестообразное большое, украшено съ обѣихъ сторонъ сканью и финифтью, которая большею частію повреждена, отпала. Мѣры $2^{2}/_{8}$ вершка. Работа русская, XVI вѣка. Финифтяныя и сканныя украшенія соотвѣтствуютъ тому же на вышеписанной панагіи.

Въ старой описи: „Панагія золотая съ финифты, вырѣзанъ въ срединѣ образъ на бѣломъ королькѣ: Предста Царица, около образа обнизано въ одну нить большимъ жемчугомъ, по щету двадцать шесть зеренъ; на ней семь дробницъ, золотыя съ чернью, двѣ четвероугольныя, а четыре круглыхъ, и обнизаны жемчугомъ мелкимъ, панагія-жъ кругомъ обнизана крупнымъ жемчугомъ, и кругъ крупнаго жемчугу и около всей панагіи въ три нити обнизано мелкимъ жемчугомъ; у панагіи жъ въ возглавіи дробница золотая, четвероугольная съ чернью и обнизана мелкимъ жемчугомъ, въ возглавіи жъ, на закрѣпкахъ тринадцать зеренъ кафимскихъ, всего на той панагіи семь дробницъ, которыя сняты съ пятаго Діонисьевскаго саккоса, у панагіи-жъ чѣпь кольчатая, серебряная, золочена, назади у панагіи подписано, по подножіемъ у трехъ Святителей Вселенскихъ: лѣта 7103 Марта въ день, сдѣлана сія бысть святая панагія повелѣніемъ святѣйшаго Іова Патріарха Московскаго и всеа Россіи. А что по прежнимъ описнымъ книгамъ на той панагіи написано два яхонта лазоревые, да два стокана, да въ дву мѣстѣхъ по три виниски въ гнѣздѣхъ и тѣ каменья съ той панагіи сняты, и очистка о томъ въ прежнихъ описныхъ книгахъ".

№ 6 Указ. Мы опускаемъ, какъ не представляющій по работѣ особаго археологическаго достоинства, хотя и замѣчательный въ иконографическомъ отношеніи; ограничимся выпиской изъ древней описи; но при этомъ не можемъ обойдти замѣчанія, что рѣзная надпись на этой, греческой работы, панагіи, славянская и изображаетъ извѣстную пѣснь—Достойно есть яко во истину...

„Панагія чашкою, раковинная, на ней вырѣзанъ образъ Моисѣево Видѣнье въ купинѣ съ Богородичнымъ образомъ, а около того Видѣнія Херувимы, по краямъ, съ лица, въ серебрѣ, въ гнѣздахъ вставки зеленыя, круглыя, простыя, подъ раковиною съ исподи цка серебряная, гладкая, золочена".

7 Ук. Панагія складная Патріарха Гермогена. Состоитъ изъ двухъ серебряныхъ чашеобразныхъ половинъ, разнаго времени. Верхняя чаша, съ изображеніемъ внутри Св. Троицы, по видимому древнѣе, она же и гораздо глубже другой чаши, на которой внутри изображено поясное Знаменіе Богоматери. Оба изображенія начертаны рѣзцомъ среди золота, вокругъ перваго изъ нихъ, по поднятому, довольно широкому борту вырѣзана надпись: „Благословенъ еси Христе Боже нашъ, иже пре-

мудры ловцы........ вокругъ втораго: Честнѣйшую Херувимъ и проч...."

Съ наружной стороны верхней, болѣе выпуклой чаши, подымающейся среди краевъ на подобіе усѣченнаго конуса, сверху вставленъ топазъ, сквозь который просвѣчиваетъ снизу его подложенное изображеніе на бумагѣ (?) Богоматери, иконы Тихвинской; бока конуса обложены замѣчательнымъ прорѣзнымъ по серебру на подзорѣ орнаментомъ изъ сплетеныхъ травъ, плоской финифти голубаго и зеленаго цвѣта, съ двумя литыми Ангелами, не позже XVI вѣка, внизу конуса, по краямъ чеканенъ травной орнаментъ, по видимому XVII вѣка. Съ наружной стороны нижней, болѣе плоской чаши, вырѣзано изображеніе осьмиконечнаго креста съ орудіями страстей и подписью похвалы кресту. По борту круговая надпись, свидѣтельссвующая о принадлежности панагіи, въ 1603 году, Казанскому Митрополиту, въ послѣдствіи знаменитому Патріарху Гермогену. Русская работа XVI и XVII вѣка.

8 Ук. Панагія круглая съ привѣской, Константинопольскаго Патріарха Кирилла Лукариса, начала XVII вѣка, Цареградскаго дѣла. Состоитъ изъ двухъ золотыхъ, положенныхъ одна на другую пластинокъ, соединенныхъ съ помощію прорѣзнаго ободка. Среди верхней пластинки большой звѣздообразный яшмовый свѣтлосѣраго цвѣта плащъ, съ крестообразно врѣзанными въ немъ осьмью камнями и между ними золотыми листочками, внутрь его вставленъ большой свѣтлолазоревый яхонтъ, на которомъ выпукло вырѣзано изображеніе Благовѣщенія. Богородица стоитъ направо, Архангелъ налѣво, между ними едва различается надпись: АР, МР — ѲΥ. По сторонамъ плаща, который значительно приподнятъ, расположены крестообразно четыре большихъ прорѣзныхъ запоны и четыре между ними мелкихъ, и тѣ и другія имѣютъ видъ разнаго рисунка цвѣтка, съ вѣтвями, изъ драгоцѣнныхъ камней, съ финифтью Въ старой описи они названы травками и косицами. На оборотной золотой пластинкѣ, посреди, привинченъ четырьмя штифтами большой, нѣсколько приподнятый кругъ, на которомъ по финифтяному, зеленому, прозрачному полю обронно вырѣзана золотая греческая надпись: Кирилла Константинопольскаго Патріарха. 1622 года. На поляхъ, между насѣченными по золоту клеймами, шесть мелкихъ прорѣзныхъ финифтяныхъ запонъ, по древней описи травокъ, навоженныхъ финифтью.

Привѣсокъ имѣетъ видъ полумѣсяца съ соединенными вверху рогами, съ лица украшеннаго рядомъ вставленныхъ въ него камней, а также въ центрѣ его круга; съ оборота, по золотому полю, звѣздообразныя финифтяныя, и по финифтяному, золотыя украшеніяя.

Возглавіе въ видѣ четвероконечнаго креста, съ округлыми концами, съ лица на немъ чернью изображенъ Спаситель, стоящій между двумя Ангелами съ орудіями страстей; на оборотѣ травки. Возглавіе это положено съ другой, уже въ XVII вѣкѣ разобранной панагіи. Финифть на панагіи, прозрачная, пунцовая, зеленая, преимущественно на плоскихъ мѣстахъ; непрозрачная, бѣлая, голубая, синяя, черная, преимущественно на выпуклыхъ мѣстахъ, крапинами и полосками.

Насѣчка вездѣ по золоту, гдѣ только металлъ безъ камней и финифти, и это отличительный признакъ цареградскихъ издѣлій XVII вѣка, также какъ и яшмовый плащъ, украшенный по камню золотомъ, подобно сосудамъ, приписываемымъ св. Антонію Римлянину и многимъ вещамъ, хранящимся въ Оружейной Палатѣ.

Въ древнихъ описяхъ панагія эта поставлена первою, вѣроятно, по богатству ея украшеній. „Первая панагія золотая, Цареградскаго дѣла, а въ ней яхонтъ лазоревъ, на немъ вырѣзано Благовѣщеніе Пресвятыя Богородицы, около ее на яшмѣ, въ золотыхъ гнѣздахъ, три яхонта червчатыхъ, да четыре алмаза, на панагіи-жъ кругомъ яшмоваго плаща въ травахъ четыре алмаза, да четыре искры яхонтовыя въ гнѣздахъ, да одиннадцать искръ яхонтовыхъ червчатыхъ, да четыре искры алмазныхъ, да въ косахъ, у травокъ, двадцать четыре искры алмазныхъ, у панагіи подвѣсокъ золотъ, а въ немъ восемь алмазцовъ да осьмнадцать яхонтовъ червчатыхъ среднихъ и меньшихъ, у подвѣса-жъ три зерна кафимскихъ на спняхъ, назади у панагіи шесть травокъ навожены финифтомъ, а въ срединѣ, на кругу, подпись греческая: Кирилла Константинопольскаго Патріарха 1622. У панагіи-жъ въ возглавіи панагія золотая крестообразная, на ней вырѣзанъ образъ Всемилостиваго Спаса, а по сторонамъ Ангели, на закрѣпкѣ два зерна кафимскихъ, подъ возглавіемъ въ гнѣздѣ зерно половинчатое, чѣпь золотая витая узенькая, а то возглавіе и чѣпь на тое панагію послѣ прежнихъ описныхъ книгъ положено отъ разобранной, седьмой панагіи, а четвертаго яхонта червчатаго въ гнѣздѣ золотомъ, противъ прежнихъ описныхъ книгъ, у той панагіи, нынѣ не явилось".

9 Ук. Къ тексту Указателя прибавимъ только, что большой, круглый камень, на которомъ вырѣзано Знаменіе, прозрачный, и можетъ быть названъ агатомъ, что, по описи имущества, оставшегося послѣ патріарха Филарета Никитича о

немъ сказано: *образъ взятъ у Севастійскаго митрополита, обложенъ у государя*, наконецъ, что края панагіи представляютъ чеканныя травы съ финифтью. Такимъ образомъ рѣзной камень панагіи греческій, а оправа ея русская, XVII вѣка. „Панагія золотая, въ срединѣ камень яшма, на немъ вырѣзанъ образъ Пресвятыя Богородицы Воплощеніе, на панагіи-жъ два изумруда граненыхъ, въ гнѣздахъ, да двѣ коры яхонтовыя червчатыя, во главѣ яхонтъ лазоревъ, кругомъ четыре зерна гурмышскихъ, на спняхъ, у ней же чѣпь серебряная, горощатая, золочена, а по прежнимъ описнымъ книгамъ у той панагіи написана чѣпь звенчатая, серебряная, золочена, на закрѣпкѣ, во главѣ у чѣпи два зерна кафимскія, и той чѣпи нынѣ не явилось".

10 Ук. „Панагія золотая, сдѣлана крестомъ, а на ней въ срединѣ вырѣзанъ образъ Пресвятыя Богородицы Воплощеніе съ чернью, около обнизано жемчугомъ скатнымъ въ одну нить, по счету двадцать три зерна, въ крестѣ четыре яхонта лазоревыхъ въ гнѣздахъ золотыхъ же, у панагіи у креста вверху во главѣ камень лалъ червчатъ, на закрѣпкахъ два зерна гурмышскихъ, позади панагіи рѣзана подпись мощемъ, у той же панагіи чѣпь серебряная кольчатая, наконечники съ чернью, а та чѣпь на сію панагію положена съ двадесять четвертой панагіи, которая Правосудіемъ, а прежней золотой чѣпочки у сей вышеписанной панагіи не явилось".

11 Ук. Панагія золотая круглая, Цареградская Патріарха Парѳенія, съ финифтяными изображеніями, украшенная драгоцѣнными камнями. Посреди ея осмигранный лазоревый яхонтъ, по сторонамъ большія и малыя косички съ красными яхонтами и алмазами. Въ возглавіи четвероконечный алмазный крестъ. На оборотѣ по финифтяному полю золотомъ изображены: Господь въ Силахъ, посреди Христосъ, обѣими руками благословляющій по сторонамъ, крестообразно, въ символахъ, четыре Евангелиста, между ними по угламъ Херувимы. Изъ символовъ, вверху: орелъ, внизу тѣлецъ, налѣво человѣкъ, направо левъ, всѣ поясные. Фонъ только синей и зеленой прозрачной финифти, и косицы. По краю, по черному финифтяному полю, вырѣзана золотомъ греческая надпись: „Единородный сынъ, сый въ лонѣ отчемъ, да сохранитъ всѣхъ насъ, на него уповающихъ, яко зѣницу ока, подъ кровомъ своимъ". Надпись прерывается украшеніями, изображащими четвероугольники бѣлой финифти съ золотыми цвѣтками. Между большими косицами такія же малыя, то же бѣлой финифти, съ золотыми очертаніями. Съ оборота возглавія, также по черной финифти, золотомъ греческія слова: „Парѳенія Патріарха Константинопольскаго". Сквозящее подъ финифтью основаніе или золотой фонъ украшенъ насѣчкой. Панагія замѣчательна, какъ хорошій образецъ золотаго и финифтянаго дѣла, исполненный Греками въ XVII вѣкѣ. Мѣры—2 вершка.

Въ старой описи эта панагія описана пятою: „Панагія золотая, круглая, а въ ней камень яхонтъ лазоревъ осмигранный, кругомъ яхонта въ травахъ и по кругу искры алмазныя и яхонтовыя червчатыя, у панагіи-жъ вверху крестъ золотъ съ искры алмазными, въ подвѣскѣ у панагіи яхонтъ лазоревъ, граненый, на спнѣ, назади у панагіи вырѣзанъ образъ Спасовъ, кругомъ Евангелисты и Херувимы, по кругу подпись греческая, навожена финифтью, а на финифти слова: Единородный сынъ, иже есть въ нѣдрѣ отчемъ, да сохранитъ всѣхъ насъ, иже на него надѣющихся, яко зѣница ока, подъ кровомъ его. А на крестѣ алмазномъ назади написано: „Парѳенія Патріарха Константинопольскаго". У панагіи чѣпочка серебряная, коленчатая, позолочена, а что по прежнимъ описнымъ книгамъ у той панагіи написанъ въ подвѣскѣ лаликъ въ гнѣздѣ золотомъ, и тотъ лаликъ нынѣ явился на новомъ оплечьѣ низанномъ дьяконскаго стихаря, которое низано вновь, на передней лѣвой сторонѣ".

12, 13 и 14 № панагіи Указателя мы пропустимъ, какъ не столь замѣчательныя по работѣ, а 15 ограничимъ выпискою изъ древ. опис.

15 Ук. „Панагія золотая, въ срединѣ камень яшма розъемная, круглая, на панагіи, на передней сторонѣ, крестъ золотой, а на немъ, въ четырехъ концахъ, четыре яхонта красныхъ, а въ срединѣ алмазъ небольшой четвероугольный, а въ панагіи въ срединѣ, на одной половинѣ вырѣзанъ образъ Пресвятыя Троицы, около Троицы вырѣзано по золоту подпись по краямъ: Благословенъ еси Христе Боже нашъ. А на другой половинѣ вырѣзанъ образъ Пресвятыя Богородицы Воплощеніе, а около образа на поляхъ вырѣзана подпись: Честнѣйшую Херувимъ. На панагіи-жъ на передней сторонѣ, кругомъ, пять изумрудовъ да три яхонта, да межъ камешками, на проволокѣ, девятнадцать зеренъ гурмышскихъ, а на верху панагіи, во главѣ, вылитъ Спасовъ образъ, на закрѣпкѣ два зерна гурмышскихъ, внизу у панагіи въ гнѣздѣ изумрудецъ, да назади панагіи вылитъ образъ Іоанна Предтечи; а около его, на проволокѣ, тридцать четыре зерна кафимскихъ, у той же панагіи въ привѣсѣ, камень яхонтъ лазоревъ, на спнѣ, чѣпь серебряная, горощатая золочена, у ней наконечники серебря-

ные, золочены, на закрѣпкахъ два зерна кафимскихъ".

16 Ук. Панагія золотая, въ видѣ осьмиугольной запоны, съ финифтяными изображеніями, украшена каменьями. Посреди крестообразно расположены крупные камни, средній, синій, боковые, красные яхонты, по сторонамъ нхъ, по бѣлому полю, золотою съ черню тѣлесностью и цвѣтною прозрачною финифтью, голубаго, зеленаго и желтаго цвѣта изображены фигуры, вверху: Отечество (Богъ Отецъ, Богъ Сынъ и Духъ Св.), съ надписью Св. Троица, по сторонамъ креста, четыре сидящихъ съ символами Евангелиста; вокругъ, по прозрачному зеленому полю, золотыми буквами надпись: Святъ, Святъ, Святъ Господь Богъ Саваоѳъ, исполнь небо и земля Славы Твоея, осанна въ вышнихъ, благословенъ грядый во имя Господне, осанна въ вышнихъ".

На оборотѣ по золоту, разводами, мелкія финифтяныя травки и цвѣтки, соединенные вѣтвями, финифть прозрачная голубаго, зеленаго и желтаго цвѣта, не прозрачная голубая и бѣлая; внизу золотомъ, на зеленой травкѣ изображено: 1663. М. Ф. т. е. годъ и вѣроятно имя русскаго мастера, работавшаго панагію; мѣры въ длину 3 вершка.

Въ старой описи читаемъ.

„Панагія запоною, на золотѣ писано Отечество, подписано, Святая Троица, около подписи: Святъ, Святъ, Святъ Господь Саваоѳъ исполнь небо и земля Славы Твоея, осанна въ вышнихъ, благословенъ грядый во имя Господне; да четыре Евангелисты. На ней запоны травы золотыя въ гнѣздахъ, на срединѣ камень яхонтъ лазоревъ граненъ, около, верху и внизу и по сторонамъ, яхонты червчатые одинъ граненъ, три гладкихъ, вверху и внизу, въ травахъ, семь алмазовъ граненыхъ да двѣ искры, въ каймѣ сорокъ одинъ яхонтъ червчатыхъ да восемь алмазцовъ малыхъ на оба лица, вверху запона золотая, въ срединѣ яхонтъ лазоревъ граненъ, около его восемь яхонтовъ червчатыхъ, на закрѣпкахъ два зерна гурмышскихъ, а та запона съ каменьи и съ зерны сняты и положены на сію панагію, вмѣсто прежняго кольца и камени изумруда, съ двадесять четвертой панагіи, что Правосудіемъ; въ подвѣсѣ у панагіи три камени изумруда, два лала на золотыхъ спняхъ; назади разцвѣчены травы, вырѣзана лѣтопись: 1663 г. февраля въ день; у панагіи-жъ чѣпочка золотая, плоская; а что по прежнимъ описнымъ книгамъ тое панагіи гойтанъ изумрудный, на немъ по счету шестдесятъ два изумруда, да четыре лалика сквозныхъ, да четыре трубки серебряныхъ съ финифтью, и тотъ гойтанъ разобранъ въ строеніе новой неотдѣланной панагіи, которая сдѣлана крестомъ, а трубокъ и на панагіи одного яхонта червчатаго, да одного алмазца, противъ прежнихъ книгъ не явилось".

17 Ук. Панагія патріарха Адріана звѣздообразная съ финифтяными изображеніями, украшенная каменьями. Въ промежуткахъ вставленнаго въ середину алмазнаго креста изображены фигуры цвѣтною прозрачною финифтью съ золотымъ очеркомъ и черневою тѣлесностью: стоящій и на обѣ стороны благословляющій Спаситель, ноги его продолжаются подъ крестомъ, по сторонамъ два Ангела, подъ боковыми вѣтвями креста, у ногъ Спасителя, Богородица и св. Іоаннъ Богословъ съ надписью: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΗ Рисунокъ фряжскій, по черному полю, съ желтою и зеленою финифтью. Края панагіи сквозныя, рѣшетчатыя; здѣсь въ травныхъ украшеніяхъ, финифть бѣлая, голубая, зеленая, желтая и черная. На оборотѣ, по краямъ, тоже финифтяныя листья на золотыхъ стебляхъ; напротивъ того, средина оборота оставлена безъ финифти, очевидно потому, что она находилась подъ особой, нынѣ недостающей, большой накладкой, или крышей, судя по закрѣпкѣ вверху, равно и потому, что средина — главное мѣсто оставлено безъ украшеній, съ одною по золоту мелкою насѣчкой; подобная, но малая крыша сохранилась теперь, тутъ же, съ оборота, внизу; она служитъ только для того, чтобы выказать достоинство великолѣпнаго, вставленнаго подъ нею камня. Средина же была, вѣроятно, назначена для храненія небольшихъ частицъ святыни, но она мало углублена внутрь. Ушко съ оборота украшено живописной финифти травами, по бѣлой землѣ, красными и черными.

Старая опись.

„Панагія золотая, въ срединѣ крестъ, а въ немъ четыре алмаза, въ срединѣ яхонтъ красный, подъ крестомъ въ исподи яхонтъ лазоревый большой, граненый въ гнѣздѣ сквозномъ; около креста финифтомъ наведено, вверху, образъ Іисуса Христа, а въ исподи, подъ ручками креста, образъ Пресвятыя Богородицы да Іоанна Богослова, стоящій, около креста, изъ средины, въ ободку, двадцать двѣ искры яхонтовыхъ, красныхъ, а около, въ срединѣ къ краямъ на прорѣзи, въ гнѣздахъ двадцать семь алмазовъ граненыхъ, да четырнадцать яхонтовъ красныхъ четвероугольныхъ, да около-жъ прорѣзи, по краямъ, десять яхонтовъ красныхъ малыхъ, да одно мѣсто порожно, позади панагіи, на прорѣзѣ, противъ каменья и противъ большаго сквознаго яхонта, закрышка, наведена финифтомъ,

оглавіе золотое, въ срединѣ камень изумрудъ четвероугольный, большой, кругомъ его шестнадцать алмазовъ граненыхъ, у оглавія-жъ внизу, на спенькахъ и вверху въ закрѣпкѣ, четыре зерна, гурмышскихъ, у той же панагіи въ привѣсѣ три привѣсочка золотые, а въ нихъ въ среднемъ, алмазецъ, а въ посторонниxъ по яхонтику червчатому которые сняты и положены съ двадесять-четвертой панагіи, у той же панагіи чѣпь золотая, витая малая, а что въ прежнихъ описныхъ книгахъ написано, у той панагіи, три запоны золотыя съ алмазы и съ яхонты, и тѣхъ привѣсныхъ запонокъ нынѣ не явилось, а прежняя жъ золотая чѣпь съ алмазы и съ изумруды и съ лалы разобрана въ дѣло новой палицы, что крестомъ, а наконечниковъ съ чернью и колечекъ золотыхъ нынѣ не явилось".

18 Ук. Панагія въ видѣ запоны, съ горнымъ хрусталемъ, Патріарха Адріана. Подъ двумя вставленными въ средину, въ видѣ разрѣзаннаго пополамъ овала, кусками горнаго хрусталя, съ одной стороны изображено живописное изображеніе золотомъ по красному полю, съ русскою надписью, Благовѣщенія, съ другой, крестъ съ предстоящими, Св. Константиномъ и Еленою. По краямъ, живописной финифтью, фрязью, вверху, Спасъ поясной, по бокамъ херувимы. На оборотѣ, среди финифтяныхъ украшеній, хрусталь закрывается привѣшенной здѣсь сквозною накладкой, по золоту украшенной выпуклою финифтью, съ изображеніями, совершенно на западный образецъ, Благовѣщенія. Богородица на колѣняхъ, предъ нею ваза съ цвѣткомъ и Архангелъ — фигура въ свободной позѣ. Техника финифти высокая. Привѣска нижняя, золотымъ сердечкомъ, открывается пополамъ, съ одной стороны его буквы: I. H. S., съ другой MAR. Панагія эта вѣроятно работана иностранцемъ въ Россіи, сквозная накладка можетъ быть итальянская. Возглавіе на оборотѣ украшено живописной финифти травами. Украшенія не сообщаютъ панагіи священнаго характера, а скорѣе дѣлаютъ изъ нея какую-то вещицу или игрушку.

Старая опись.

„Панагія золотая съ финифтомъ, осьмигранная, а въ ней, на срединѣ, съ обѣихъ сторонъ, на хрусталѣ написанъ образъ Благовѣщенія Пресвятыя Богородицы, а назади, крестъ, а въ предстояніи царь Константинъ и мати его Елена; на той же панагіи, межъ Херувимовъ, четыре изумрудца въ гнѣздахъ четверогранные, въ озглавіи яхонтъ лазоревый осьмигранный, въ золотѣ, внизу панагіи, въ привѣсѣ, по сторонамъ, два зерна гурмышскихъ, большихъ, а въ срединѣ золотое сердце разъемное, наведено финифтомъ краснымъ, сквознымъ, а на немъ надпись латинская литерами, имена, Спасителево и Пресвятыя Богородицы; въ привѣсѣ жемчужина маленькая; у панагіи чѣпь золотая, витая, наконечники серебряные, а прежняя серебряная чѣпь отъ той панагіи, гдѣ нынѣ, того невѣдомо, а прорѣзной золотой образъ Благовѣщенія Пресвятыя Богородицы съ финифтью сквозною, а около того образа въ ободку, четыре яхонта красныхъ, да двадцать четыре изумруда, и межъ изумрудовъ четыре херувима наведены финифтомъ, отдано ризничему Іосифу Булгакову".

20 Ук. Панагія серебряная, складная, большая, съ литыми, чеканными и сканными украшеніями. Состоитъ изъ двухъ одновременныхъ чашъ, судя по характеру работы, XIV столѣтія. Внутри чашъ, пообычаю, на одной, рѣзана Св. Троица, на другой, Знаменіе; по борту первой надпись черневая по золоченой землѣ; по борту второй, на оборотъ, золоченая, по черневой. Первая вокругъ изображаетъ слова: Благословенъ еси и проч. вторая, Честнѣйшую.

Снаружи первой чаши, съ изображеніемъ Св. Троицы, по верху или по выпуклости, литое прорѣзное изображеніе Вознесенія Господня, фигуры накладныя. Овальное сіяніе съ возносящимся Спасителемъ поддерживаютъ на лету четыре Ангела, нижніе, почти въ горизонтальномъ положеніи. У Спасителя въ рукѣ Евангеліе, другая благословляетъ, или молебная, внизу Богоматерь съ поднятыми на перси руками, между двумя Ангелами, указующими вверхъ, далѣе, въ двухъ партіяхъ Апостолы. Края украшены сканными травами на подзорѣ и крестообразно расположенными, припаянными накладками, съ изображеніями, сверху: Архангелъ, по сторонамъ и внизу, поясные Святители. Съ оборота другой чаши, или съ ея наружной стороны изображенъ вырѣзанный на черневомъ подзорѣ Херувимъ, вокругъ его травной орнаментъ, плоскій. По краямъ, здѣсь также крестообразно расположены между выпуклаго орнамента литые на припаянныхъ дощечкахъ херувимы.

Чтобы заключить наше обозрѣніе важнѣйшихъ предметовъ перваго отдѣленія Указателя Ризницы, состоящихъ въ святительскомъ облаченіи, мы бы должны были разсмотрѣть и святительскіе наперсные кресты; но, на нашъ взглядъ, особаго археологическаго значенія сохранившіеся изъ нихъ не представляютъ. Болѣе замѣчательные описаны въ Указателѣ, хотя и безъ опредѣленія общей формы, числа и вида концовъ,

о чемъ судить, вѣроятно, предоставлено по рисункамъ.

Малые кресты Ризницы едва ли справедливо отнесены Указателемъ къ разряду тѣльныхъ; они не соотвѣтствуютъ послѣднимъ, какъ общею формой, такъ и толщиною боковыхъ стѣнокъ. Въ старой описи они названы *привѣсными*; по тому что привѣшивались къ св. иконамъ. Изъ числа напрестольныхъ крестовъ особаго вниманія, по древней сканной работѣ, заслуживаетъ серебряный золоченый осмиконечный крестъ съ широкою верхнею перекладиною, въ средину котораго вставлена большая часть животворящаго древа, и небольшой позднѣйшій крестъ съ Распятіемъ живописной финифти, западной работы. Рѣзные по дереву Аѳонскіе кресты, въ сканной оправѣ, съ финифтью, особенно замѣчательны здѣсь тѣмъ, что нѣкоторые съ греческихъ образцовъ работаны и украшены уже русскими мастерами.

Кресты составляютъ переходъ отъ облаченій къ церковнымъ утварямъ, а эти послѣднія къ домашнимъ патріаршимъ и въ слѣдъ за тѣмъ свѣтскимъ предметамъ металлическаго дѣла и проч. Мы разсмотримъ все это въ слѣдующихъ Сборникахъ. На первый разъ, мы желали только покороче познакомить читателей Указателя съ замѣчательнѣйшими памятниками Ризницы и сколько нибудь уяснить задачу, предстоящую описателямъ отечественныхъ древностей, мы старались исполнить это, при помощи древнихъ описей и весьма недавняго личнаго нашего знакомства съ разсмотрѣнными памятниками. Указатель Ризницы служилъ намъ здѣсь вѣрнымъ путеводителемъ, и мы заключимъ рѣчь свою полною признательностью къ глубоко-уважаемому нами его автору.

Георгій Филимоновъ.

СМѢСЬ.

СМѢСЬ.

Греческая Литургія въ картинахъ.

Описаніе „Греческой Литургіи въ картинахъ“ сдѣлано извѣстнымъ по своимъ ученымъ открытіямъ Кардиналомъ Анжело Майемъ. „Разсудилось мнѣ, — пишетъ онъ, — сообщить краткое свѣдѣніе о нѣсколькихъ изображеніяхъ, объясняющихъ совершеніе Литургіи, которыя намѣренъ я современемъ издать. Между памятниками Греческой Литургіи мнѣ не случалось видѣть ничего изящнѣе, ничего пріятнѣе по свѣжести красокъ.“

Первая картина, говоритъ Анжело Май, представляетъ часть Греческаго храма, украшеннаго св. иконами съ висящими предъ ними лампадами. Посрединѣ каѳедра, на которой возсѣдитъ Св. Григорій Богословъ, въ епископскомъ облаченіи, т. е. въ фелони многокрестной и омофорѣ; держитъ книгу и благословляетъ, по Греческому обычаю, тремя перстами, ψηφῖδι τῶν δακτύλων, какъ говоритъ Св. Софроній (*). На этой первой картинѣ дано мѣсто Григорію Богослову, какъ думаетъ Анжело Май, потому, что онъ былъ однимъ изъ составителей Литургій (**). Вокругъ стоятъ монахи, украшенные великою схимою, въ кукуляхъ съ крестами. Вообще на этихъ картинахъ, писанныхъ, какъ думаю, по приказанію иноковъ, нѣтъ недостатка въ инокахъ, благолѣпныхъ и степенныхъ.

На второй—представленъ діаконъ, съ клирическимъ стриженіемъ волосъ на головѣ (tonsura clericali), въ стихарѣ; держа тремя перстами орарь, онъ стоитъ предъ царскими вратами и возглашаетъ: ἐν εἰρήνη θεῷ δεηθῶμεν (миромъ Господу помолимся). Преграду алтаря украшаютъ прекрасныя иконы Спасителя, Божіей Матери и Предтечи, также изображеніе погребенія Спасителя и Честный Крестъ. — Ниже, Архангелъ Михаилъ, въ бронѣ и хламидѣ, — и настоятель монастыря, игуменъ, на своемъ мѣстѣ, съ крестомъ на шеѣ.

На третьей — еще прекрасныя изображенія въ преградѣ алтарной. Внизу священникъ, въ червленной фелони, на (маломъ) входѣ при началѣ литургіи несетъ Евангеліе въ сопровожденіи діакона и иподіакона со свѣщами, точно такъ, какъ пишетъ Софроній, Патріархъ Іерусалимскій въ своемъ толкованіи на Литургію: „священникъ исходитъ (изъ алтаря), неся Евангеліе, какъ Христосъ—крестъ. Свѣщи при входѣ означаютъ Божественный свѣтъ“. И какъ на этой, такъ и на шестой картинѣ священникъ, входя въ алтарь, или исходя изъ него, представленъ поддерживаемымъ отъ ангеловъ: соотвѣтственно тому, какъ Софроній говоритъ: „послѣ трисвятаго, архіерей восходитъ на сопрестоліе, поддерживаемый діаконами, какъ ангелами“. И выше: „діаконы стоятъ во образъ ангеловъ“.

На четвертой—священникъ или епископъ въ алтарѣ, въ бѣлой фелони, молится съ воздѣтыми руками; позади его діаконъ, въ стихарѣ и съ ораремъ, читаетъ. И, какъ въ толкованіяхъ Греческихъ на Литургію и у отцевъ, ангелы представляются присутствующими при совершеніи сего великаго таинства, то и здѣсь живописецъ изобразилъ двухъ ангеловъ, какъ показываютъ надписанія: „и рече Михаилъ князь: премудрость; и Гавріилъ: вонмемъ“. А горѣ изображенъ Христосъ Господь, благословляющій

(*) Т. е. такъ сложивъ персты, чтобы *численное* значеніе этого перстосложенія давало извѣстное число лѣтъ.

(**) У Ренодота in Liturg. Oriental. Dissertatio p. XCVII приводится ея названіе: ἡ θεία λειτουργία τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου Θεολόγου.

изъ облака, съ надписаніемъ: „Господь рече: миръ всѣмъ.“ Тутъ же Давидъ съ гуслями, въ ознаменованіе псалмопѣнія.

Пятая картина представляетъ священника подлѣ св. престола, съ опущенными руками. Надъ престоломъ сводообразная сѣнь, у Грековъ называемая κόγχη, по выраженію Софронія, въ подобіе пещеры Виѳлеемской. Сѣнь поддерживаютъ четыре столпа „въ подражаніе четыремъ животнымъ, явившимся пророку“, говоритъ Софроній. Отъ престола къ небу возносится огнь, потому что, какъ гласитъ надписаніе, „всякое слово Евангелія было какъ огнь и восходило до неба.“ Или, — прибавляетъ Анжело Май отъ себя, потому, что іерею приличествуетъ быть огнемъ горящимъ, какъ говоритъ Софроній, или какъ прекрасно изображаетъ это Св. Кириллъ Александрійскій (De adorat. in spir. et veritate lib. XII Opp. T. 1 p. 437). „Нужно, чтобы священные мужи, посвятившіе жизнь свою Христу, являли себя пламенными и горящими духомъ, и притомъ всегда, и не охлаждали бы себя мірскими удовольствіями, но паче возгрѣвали бы святынею въ умѣ любовь къ Богу и стремленіе къ добродѣтелямъ.“—На той же картинѣ игуменъ на своемъ мѣстѣ, подъ малою сѣнью, стоитъ прямо. И опять Архангелъ Михаилъ, прогоняющій діавола во огнь кромѣшній (ἐις ἐξώτερον πῦρ): Анжело Май прибавляетъ,—для означенія того, что люди порочной жизни и оглашенные должны быть удалены изъ церкви и отъ св. таинства, какъ это довольно ясно усматривается изъ надписанія.

На шестой картинѣ изображенъ священникъ, несущій чашу святую, поддерживаемый ангелами, какъ говоритъ надпись: „ангелы несутъ (βασταζονται) священника съ святыми дарами (μετὰ τῶν ἁγιασμάτων).“ И опять священникъ у престола, на которомъ чаша и звѣздица (должно быть: дискосъ со звѣздицею), и два горящіе свѣтильника. Пристоитъ сему Архангелъ Михаилъ: а горѣ Отецъ Небесный преподаетъ благословеніе, и два Ангела, пріемлющіе или возносящіе молитвы людей.

На седьмой—священникъ подлѣ престола, съ опущенными руками; за нимъ діаконъ читающій. Въ верхней части прекрасное изображеніе Ангеловъ и Серафимовъ, и въ ихъ свѣтоносномъ кругу — отрокъ Іисусъ. Священника облекаетъ огнь, и надпись говоритъ: „пламень огненный низпалъ на іерея, и сталъ іерей пламенно-горящимъ отъ главы до ногъ (ἕως τῶν ὀνύχων ἀυτȣ̃).“

На осьмой картинѣ священникъ или епископъ стоитъ во вратахъ алтаря и раздаетъ св. лжицею изъ чаши Божественную Евхаристію освященнымъ и достойнымъ. Вблизи стоятъ, преклонивъ главу, діаконъ съ ораремъ, расположеннымъ во образъ креста, и два малые свѣщеносца. Пріобщающіеся не колѣнопреклоненно пріемлютъ святые дары, но стоя, по обычаю Греческому. Надпись: „предстоящіе причащаются.“

На девятой — изображенъ священникъ, внѣ вратъ раздающій Евлогіи, т. е. хлѣбъ благословенный (антидоръ), лежащій на дискосѣ (на блюдѣ). Горѣ ангелы, какъ бы подражая раздаянію земному, возносятъ къ Богу приношенія церковныя. Надпись гласитъ: „начатки церкви возносятся на небо.“ (Αἱ τῆς ἐκκλησίας ἀπαρχάι εἰς τὸν ȣ̓ρανὸν ἀνερχόμεναι).

(Patrolog. Graec. Curs. t. XCIX. p. 1689 in not.)

Сообщено Членомъ Общества А. В. Горскимъ.

Изъ письма А. В. Горскаго къ секретарю Общества.

Я собирался сообщить вамъ свѣдѣніе о другомъ (*) несомнѣнно древнѣйшемъ памятникѣ Греческой церковной живописи, именно VI-го в. Софистъ Хорицій, современникъ императора Юстиніана, въ похвальномъ словѣ Епископу Газскому (въ Палестинѣ) Маркіану, обстоятельно говоритъ о храмѣ въ честь св. Сергія, имъ великолѣпно устроенномъ и украшенномъ. Изъ этого-то слова и хотѣлось-бы мнѣ сообщить живое описаніе Библейскихъ изображеній, которыми украшенъ былъ этотъ храмъ. Вотъ нѣкоторые отрывки изъ этого слова, недавно, лѣтъ 20 назадъ, изданнаго Боассонадомъ.

....„Оставивъ росписаніе стѣнъ, обращу вниманіе на потолокъ.

„Какъ будто сейчасъ сошелъ съ неба кто-то крылатый, и, посѣтивъ безмужную матерь, еще не содѣлавшуюся матерью, привѣтствуетъ ее благовѣстіемъ, нашедши ее скромно прядущею волну. И представляется, какъ будто бесѣдуетъ съ нею нѣкто. Но если бы живописецъ далъ ему и голосъ, неудобно было бы разслушать, что̀ говоритъ, потому что разстояніе велико. Ужаснулась она при неожиданномъ зрѣлищѣ; у объятой внезапно смущеніемъ едва не выпала изъ руки пурпурная пряжа; страхъ разслабилъ крѣпость перстовъ. И полъ и возрастъ (ибо то была Дѣва благолѣпная, въ своемъ внутреннемъ

(*) То есть, кромѣ изображеній литургіи, въ предыдущей статьѣ. *Прим. Ред.*

покоѣ) внушаютъ подозрѣніе къ привѣтствію. Тотъ, исполнивъ повелѣнное, отлетѣлъ: а Дѣва, вышедши изъ чертога, идетъ къ сродницѣ, ей любезной. Она хочетъ разсказать ей о случившемся. Та, не предчувствуя ничего, выходитъ на встрѣчу и припадаетъ Дѣвѣ на грудь: ибо смиренномудрая Дѣва удерживаетъ ее, усиливающуюся пасть на колѣни.

„А это изображеніе что значитъ? Здѣсь оселъ и волъ, ясли и Младенецъ, и Дѣва, возлежащая на одрѣ: лѣвую руку подложила она подъ локоть правой, а на правой покоится ланитой. Что за мысль въ изображеніи? Или напрасно недоумѣваешь? Это Дѣва, которую сейчасъ мы оставили за пряжею: теперь наступило ей время рожденія. Но она родила неискусомужно: потому не измѣняется у нея лице, какъ-бы поблѣднѣла недавно и въ первый разъ родившая. Удостоившейся родить паче естества надлежало быть свободной и отъ болѣзней рожденія по естеству. Что же значатъ ясли? За чѣмъ волъ? Что скажемъ объ ослѣ? Древнимъ мудрецамъ было сказано, что надлежитъ этому быть (Исаіи 1, 3): и вотъ оно явилось.

„Слухъ пастырей огласила какая-то пѣснь съ небеси и отвлекла ихъ отъ заботы о стадѣ. Оставивъ овецъ у водопоя при источникѣ, и забывъ охраненіе своего стада, поднимаютъ они выи, направляя слухъ туда, откуда несется звукъ по воздуху: одинъ стоитъ такъ, другой иначе, каждый какъ ему свободнѣе и удобнѣе. У другихъ посохи безъ употребленія, а одинъ, хотя и не пользуется своимъ посохомъ для стада, но опирается на него лѣвою рукою, а правую поднявъ, мнѣ кажется, чудится пѣнію. Впрочемъ не было нужды въ повтореніи этой пѣсни: глаза достовѣрнѣе слуха. Какъ видимъ, срѣтилъ ихъ ангелъ и указываетъ имъ путь прямо къ Младенцу. Между тѣмъ овцы, по природной глупости, не обращая вниманія на зрѣлище, однѣ припали къ водопою, а другія пьютъ изъ сказаннаго источника. Но собака, животное гнѣвное на чужихъ, какъ будто старается разсмотрѣть необычайное видѣніе. Такъ расположилъ все это живописецъ!

„Пастырямъ предшествуетъ въ пути звѣзда, которую источникъ отражаетъ тѣмъ не явственнѣе, что одна овца смутила въ немъ воду. Вотъ въ какомъ видѣ представлены пастыри!

„А этого священнаго старца, отъ немощи и престарѣлости сгорбившагося, мнѣ очень было бы жаль,—жаль его сѣдинъ,—еслибъ онъ не дожилъ до пришествія Младенца! Но вотъ и Матерь, держащая Дитя въ объятіяхъ. И старецъ, хотя едва движется, но радостенъ отъ видѣннаго.“

Но будетъ на этотъ разъ. Далѣе идетъ длинный рядъ чудесъ Спасителя, его страданій и Воскресенія. Все это описывается, хотя не такъ подробно, какъ здѣсь, въ приведенныхъ картинахъ, но каждое событіе со своими отличительными чертами. Вотъ гдѣ уже полагалось начало такъ называемымъ „Подлинникамъ.“

Троицкая Лавра.
19 Янв. 1866 г.

Краткая записка о посѣщеніи Великаго Новагорода членами Общества Древне-Русскаго искусства.

Въ концѣ Сентября прошлаго 1865 года двумя членами общества Древне-Русскаго искусства, директоромъ Строгановскаго училища техническаго рисованія В. И. Бутовскимъ и хранителемъ отдѣленія христіанскихъ древностей при Московскомъ публичномъ Музеѣ Г. Д. Филимоновымъ совершено было путешествіе въ Новгородъ, съ цѣлію заготовленія для Московскаго художественно-промышленнаго Музея рисунковъ и слѣпковъ съ замѣчательнѣйшихъ по искусству памятниковъ древности; для чего и были приглашены два рисовальщика: Академикъ Васильевъ и художникъ Сергѣевъ, и формовщикъ Егоровъ. Главными пунктами работъ были избраны: Софійскій соборъ, Антоніевъ монастырь, Спасо-Нередицкая и Николо-Кочановская церкви. Со стороны Филимонова имѣлось въ виду, кромѣ того,—провѣрить сдѣланное имъ еще въ 1849 году описаніе Новгородскихъ древностей и справиться, имѣетъ ли оно какое значеніе послѣ вышедшихъ въ свѣтъ подробныхъ описаній святыни Новгородской Архим. Макарія, Протоіер. Соловьева и Гр. Толстаго.

Въ продолженіе десятидневнаго пребыванія членовъ въ Новгородѣ были сняты рисунки и слѣпки съ слѣдующихъ памятниковъ.

Въ *Софійскомъ соборѣ*. Рѣзныя на кости и деревѣ издѣлія. 1) Костяной сундучекъ, четвероугольный съ пятигранною крышею; вокругъ его выпукло вырѣзаны античнаго характера изображенія: труды Геркулеса, купидоны съ грифами, пантерами и львами, кентавры, играющіе на свирѣли, вакханки и сатиры. Замѣчательнѣйшій по работѣ, хотя и вовсе неизвѣстный до сего времени памятникъ этотъ, можетъ быть, принадлежитъ къ первымъ вѣкамъ христіанства, кромѣ металлической оправы—наличника на замкѣ съ монограммою и скобы на верху крыши, которыя, очевидно, придѣланы позже, въ XVI вѣкѣ, въ Швеціи. Съ него снята гипсовая копія.

2) Рѣзной костяной посохъ Геронтія митрополита (1462 года?) въ серебряной оправѣ. Неоднократно, и въ различныхъ мѣстахъ передѣлыванный, о чемъ свидѣтельствуютъ съ одной стороны находящіяся на немъ надписи, одна даже съ именемъ русскаго мастера, съ другой разнообразное, впрочемъ вообще образцовое мастерство его исполненія; со множествомъ прорѣзныхъ на рыбьей и слоновой кости, какъ священныхъ, такъ и мірскихъ изображеній, естественныхъ и вымышленныхъ животныхъ, представленныхъ въ различныхъ группахъ и положеніяхъ; нѣкоторыя изъ нихъ указываютъ на Индію, какъ на первоначальную страну, изъ которой посохъ зашелъ въ Новгородъ путемъ древнихъ сношеній; другія очевидно исполнены въ Россіи. Прорѣзныя серебряныя, золоченыя яблоки его съ изображеніемъ животныхъ, могутъ служить образцомъ превосходнѣйшей обработки металла. Сняты общіе и детальные рисунки.

3) Деревянное рѣзное, украшенное иконописью и орнаментами царское мѣсто XVI столѣтія (1571 года). Сняты рисунки.

4) Кокосовая братинка съ выпуклыми рѣзными изображеніями сиренъ и единорога со львомъ, Русской работы XVI столѣтія. Снята гипсовая форма.

Металлическія и финифтяныя издѣлія. 1) *Утворенный мусіею* (византійская эмаль съ подвижными перегородками) небольшой образъ св. Игнатія, стоящаго на золоченой четвероугольной дощечкѣ, служившей выдвижною крышею ковчегу съ мощами. Чрезвычайно рѣдкій экземпляръ финифти XII вѣка. Снятъ точный рисунокъ въ краскахъ.

2) Большой серебро-позолоченный Сіонъ, или Іерусалимъ, съ чеканными вокругъ изображеніями Спасителя и Апостоловъ, не позже XV вѣка, Русской работы. Снята гипсовая форма.

3) Большая артосная, Евѳиміева панагія, поддерживаемая литыми ангелами—русскій памятникъ 1436 года, замѣчательный по оригинальности сочиненія и по хорошему исполненію литейнаго, чеканнаго, сканнаго и рѣзнаго дѣла. Снята гипсовая форма.

4) Кратиръ серебро-позолоченный — высокая ложчатая кружка на поддонѣ, съ рукоятями; на ней рѣзныя изображенія Апостоловъ. Красивый и оригинальный памятникъ съ именемъ русскаго мастера XIV вѣка. Снята форма.

5 и 6) Двѣ рипиды; одна крестообразная, золоченой мѣди съ рѣзнымъ изображеніемъ Христа между ангелами и евангелистами, не позже XII вѣка, другая круглая съ чеканными и литыми изображеніями 1661 года. Сняты формы.

7) Десять образцовъ украшеній съ древнѣйшихъ басемныхъ и чеканныхъ окладовъ XII—XV вѣка. Сняты формы.

8) Царскія двери придѣла Рождества Богородицы 1528 года, обитыя басемными и сканными украшеніями, и украшенныя иконописью. Сняты рисунки.

Въ *Антоньевѣ* монастырѣ. Финифтяныя и металлическія издѣлія. 1) Шесть *наведенныхъ мусіею* (Западная финифть съ постоянными перегородками) иконъ, по преданію, принадлежавшихъ св. Антонію Римлянину, съ изображеніями Господа Вседержителя и Распятія Господня; эмаль Лиможская, XII вѣка, на мѣдныхъ доскахъ, съ литыми оконечностями нѣкоторыхъ фигуръ, и съ латинскими надписями. Сняты точныя копіи въ раскрашенныхъ рисункахъ.

2) Тому же преподобному Антонію приписываемое паникадило—желтой мѣди, въ три ряда съ рожками, украшенными виноградныхъ листомъ; средина столбообразная, точеная. Довольно часто повторяющійся въ Новгородскихъ церквахъ образецъ этотъ указываетъ скорѣе, по видимому, на вліяніе Сѣверныхъ фабрикъ Швеціи, XIV—XV вѣка. Снятъ рисунокъ.

3) Путная складная панагія, состоящая изъ двухъ серебряныхъ, густо позолоченныхъ чашъ, очевидно, разновременной работы. Верхняя, съ наружной стороны украшенная литыми и припаянными изображеніями и черневыми, по золоту, вокругъ надписями, не позже XIII вѣка; нижняя съ рѣзными изображеніями и надписями XVI вѣка. Замѣчательнѣйшій памятникъ въ исторіи металлическаго дѣла въ Россіи, съ именемъ, одного изъ первыхъ, по древности, мастера. Сняты формы и рисунки.

Рѣзныя на кости и деревѣ издѣлія, большею частію XVI вѣка. 1) Два наперсныхъ, четвероконечныхъ, рѣзныхъ по слоновой кости креста, со множествомъ съ обѣихъ сторонъ изображеній Святыхъ и праздниковъ, въ сканной оправѣ; замѣчательны по оконченности миніатюрной рѣзьбы. Такой же третій двусторонній, четвероконечный крестъ, рѣзной. По черному дереву съ изображеніемъ съ одной стороны Распятія, съ другой Знаменія, между святыми. 2) Два четвероугольныхъ образка: на одномъ по аспиду вырѣзана въ лицахъ пѣснь „о тебѣ радуется“; на другомъ по дереву двѣнадцать праздниковъ. 3) Образокъ круглый на большой жемчужной раковинѣ съ рѣзнымъ изображеніемъ Знаменія, въ сканной,

съ финифтью, оправѣ. Со всѣхъ сняты гипсовыя формы.

Въ *Николо-Кочановской* церкви.

Большая икона въ два ряда съ изображеніями, вверху, полнаго деисуса, внизу, молящихся ему новгородцевъ. Чрезвычайно замѣчательный памятникъ портретной иконописи 1487 года. Сдѣлана точная копія въ краскахъ.

Въ *Спасо-Нередицкой* церкви.

1) Рѣзныя по дереву на подзорѣ царскія двери XVI вѣка. Сняты рисунки.

2) Желтой мѣди крестъ, теперь напрестольный, но прежде бывшій, вѣроятно, на какой нибудь утвари, судя по полукруглой его нижней оконечности. Плоскій, литой, четвероконечный, можетъ быть, XIII или XIV вѣка. Снятъ рисунокъ.

3) Надглавный желѣзный крестъ, прорѣзной, съ птицами вверху, можетъ быть, XII вѣка. Снятъ рисунокъ.

4) Оловянная копилка, на подобіе кувшинчика съ древнимъ замкомъ, XVI или XVII вѣка. Снятъ рисунокъ.

5) Въ той же замѣчательнѣйшей въ Новгородѣ Спасо-Нередицкой церкви снято, частію на глазъ, частію въ прорисяхъ, до 25 рисунковъ съ фресковъ XII столѣтія, равно и планъ и разрѣзы церкви.

Провѣрка сдѣланнаго въ 1849 г. Филимоновымъ описанія Новгородскихъ древностей съ наличностію и съ послѣдними по этому предмету изданіями привела къ слѣдующему, не утѣшительному для русскихъ древностей, результату.

Вопервыхъ, въ продолженіе этого времени, очень много Новгородскихъ памятниковъ испорчено поновленіями, много уничтожено и пропало для науки безъ слѣда.

Провѣрка ограничилась, за недостаткомъ времени, только немногими мѣстами, почти тѣми, гдѣ работались копіи, но она вездѣ дала тѣ же результаты, и, судя по аналогіи о другихъ мѣстахъ Новгорода, число утратившихся памятниковъ древности, за два послѣднія десятилѣтія, должно быть весьма значительно.

Такъ изъ числа иконъ большаго размѣра, замѣчательныхъ какъ по мастерству исполненія, такъ и по сюжетамъ, не найдены въ Новгородѣ слѣдующія.

Въ часовни при церкви Николо-Кочановской: Икона Великомученика Георгія въ дѣяньи со Спасомъ между двумя Ангелами; Николая Чудотворца—одна изъ древнѣйшихъ въ Новгородѣ; двухъ Архангеловъ, Николая Чудотворца вмѣстѣ съ Георгіемъ Великомученикомъ, Спаса Вседержителя, лучшаго Новгородскаго, свѣтлоколернаго письма, съ строгимъ выраженьемъ, и евангеліемъ, открытымъ на текстѣ: „пріидите ко мнѣ вси труждающіеся". Цѣлый праздничный ярусъ, царскія двери, однѣ изъ древнѣйшихъ въ Новгородѣ, рѣзныя, золоченыя на подзорѣ, подложенныя раскрашенной слюдой. Двери эти, кажется, взяты въ византійскій музей Академіи Художествъ, слѣдовательно онѣ сохранились, иконы же, говорятъ, были проданы съ разрѣшенія Консисторіи; дальнѣйшая участь ихъ не извѣстна.

Въ церкви Св. Димитрія Селунскаго, что въ Славномъ, не оказалась историческая икона съ изображеніемъ чудеснаго избавленія Новгорода отъ бури молитвою Св. Варлаама Хутынскаго, особенно замѣчательная тѣмъ, что представляла другой переводъ противъ сохранившейся въ Хутынскомъ монастырѣ иконы того же содержанія; послѣдняя, впрочемъ, теперь уже тоже повреждена поновленіями.

Въ той же церкви много другихъ иконъ было на хорахъ, но изъ нихъ сохранились только не древнія и менѣе замѣчательныя по письму.

При перестройкѣ паперти той же Дмитріевской церкви уничтожена: на оконномъ откоскѣ бывшая древняя лѣтопись о построеніи церкви.

Въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, иконы большаго размѣра, XVI вѣка, замѣчательныхъ переводовъ, находящіяся вокругъ столбовъ, передъ иконостасомъ, поновлены крайне не разборчиво, мѣстами даже масляными красками.

Нечего говорить о другихъ церквахъ, которыя еще менѣе имѣли средствъ нравственныхъ и матеріальныхъ, чтобы привести въ порядокъ пострадавшія древности, напр. о Спасо-Нередицкой церкви, гдѣ испорченъ цѣлый иконостасъ хорошаго письма XVI вѣка, а потребовавшія исправленія трещины, въ каменной стѣнѣ церкви, повлекли за собою уничтоженіе части драгоцѣннѣйшихъ фресковъ XII столѣтія. Изданная г. Филимоновымъ въ спеціальномъ изслѣдованіи церковь Св. Николая Чудотворца на Липнѣ оставлена совершенно на произволъ судьбы, стоитъ безъ оконъ и дверей.

Истребленіе древностей въ церковныхъ утваряхъ, особливо въ мѣдныхъ издѣліяхъ, какъ подвергавшихся слабѣйшему контролю, должно было имѣть мѣсто въ большихъ размѣрахъ. Такъ, между прочимъ, въ Деревяницкомъ монастырѣ не нашлось одного изъ древнѣйшихъ въ Россіи паникадилъ корсунской формы, съ прорѣзными по поясу символическими звѣрями. Въ Хутын-

скомъ монастырѣ древняя чеканная рака Св. Варлаама Хутынскаго замѣнена новою; старая не сохранилась.

Наконецъ, что касается изданныхъ до сего времени описаній Новгородскихъ древностей, то во-первыхъ, описанія эти, какъ извѣстно, не представляютъ окончательной, критической оцѣнки памятниковъ; во-вторыхъ, въ нихъ не упоминается, какъ видно, уже многихъ выбывшихъ съ 1849 года древностей; почему и помѣщеніе въ одномъ изъ Сборниковъ Общества описанія Новгорода, сдѣланнаго въ 1849 году, по видимому, не будетъ лишнее.

Редакція.

Царскія врата въ Успенской теплой церкви въ Николо-Угрѣшскомъ монастырѣ.

На правой сторонѣ отъ главы въ верхнемъ клеймѣ изображена Божія матерь, стоящая на сѣдалищѣ съ 4-мя ножками, на сѣдалищѣ, гдѣ подъ нею лежитъ подушка, какая бываетъ на тронѣ у Архіереевъ во время Святительскаго служенія. Подъ ногами у ней 4-угольная скамеечка, или подножіе. Лицемъ обращена къ Архангелу съ изумленіемъ. Жестъ правой руки, обращенной къ Архангелу, выражаетъ неожиданный страхъ. Зданія при храмѣ, въ которомъ она находится, въ Восточномъ вкусѣ, съ плоскими крышами.

Ниже Божіей матери изображенъ св. Евангелистъ Матѳей, который въ обѣихъ рукахъ держитъ Евангеліе. Сѣдалище нѣсколько повыше сѣдалища Божіей матери. Столъ предъ нимъ съ 4-мя ножками, и съ 4-мя ящиками въ немъ, на концѣ стола утвержденъ налой, на которомъ лежитъ свитокъ пустой; поближе къ Евангелисту стоитъ чернилица. Подножіе четвероугольное. Надъ дверями зданія, гдѣ находится Евангелистъ, два медальона съ изображеніемъ мущины и женщины (изящнаго греческаго стиля).

Св. Евангелистъ Маркъ пишетъ на хартіи Евангеліе. Столъ предъ нимъ четвероугольный. На столѣ утверждена изогнутая поддержка, или налойчикъ, съ изображеніемъ головы, обращенной внизъ, вверху поддержки Евангеліе въ двухъ свиткахъ, перевязанныхъ. Подъ зданіемъ навѣсъ пунцоваго цвѣта.

На лѣвой сторонѣ въ верхнемъ клеймѣ, противъ изображенія Божіей матери, изображенъ Архангелъ Гавріилъ съ простертою правою дланію и съ пригнутымъ безъименнымъ пальцемъ, и въ лѣвой рукѣ держащій жезлъ съ четвероконечнымъ крестомъ вверху.

Евангелистъ Іоаннъ съ обращеннымъ лицемъ къ сіянію надъ нимъ, при скалѣ съ тремя выступами. Позади сидящаго Прохора изображена пещера съ плетеною корзинкою, въ которой стоймя расположены 5-ть свитковъ, перевязанныхъ красною нитью. У Евангелиста Іоанна подножіе съ 4-мя ножками. Прохоръ пишетъ на колѣняхъ, въ сидячемъ положеніи. На скалѣ виднѣются два зелѣнѣющія дерева.

Св. Лука на сѣдалищѣ съ 4-мя ножками. Столъ близъ него съ 4-мя возвышеніями по угламъ, на одинаковомъ разстояніи. Пишетъ Евангеліе на колѣняхъ древнимъ писаломъ. На столѣ утвержденъ налой, отличный отъ другихъ, на которомъ положенъ свитокъ. У налоя навѣсъ на обѣ стороны. У каждаго Евангелиста начало писанія въ Евангеліяхъ писано по-Гречески. Изъ этого видно что рисовалъ сіи царскія врата въ XV в. Грекъ. (*)

Въ соборномъ храмѣ Св. Николая, замѣчателенъ образъ Спасителя, сидящаго на престолѣ. Съ слѣдующею на ризѣ внизу подписью: „7180 (1672 года) писалъ сей образъ царевъ писецъ Пименъ Ѳедоровъ, по прозванію Симонъ".

Архимандритъ Амфилохій.

Древнія церковныя вещи того же монастыря.

1) Евангеліе, печатанное въ Москвѣ 1688 съ такою вырѣзанною по краямъ нижней дски подписью въ 1690 году: „Во славу Всетворца Бога устроися сія книга Евангеліе въ честную обитель св. отца Николая Архіепископа Мѵрликійскаго Чюдотворца, иже на Угрѣши, близъ царствующаго града Москвы монастырскою казною и мірскихъ людей подаяніемъ; тщаніемъ той же обители Пречестнаго отца Игумена Іосифа. Міроздания 7198 (1690) лѣта месеца Декемврія."

2) Напрестольный крестъ, съ 16-ю частицъ мощей разныхъ святыхъ, 8-ми конечный, обложенный позолоченымъ серебромъ, чеканный. На

(*) Сіи царскія врата въ XV вѣкѣ были въ Московскомъ Ивановскомъ монастырѣ, но за передѣлкою иконостаса, здѣсь какъ излишнія, пожертвованы въ Николоугрѣшскій монастырь. См. описаніе монастырей росписи на стр. 226. Реставрація, дѣланная при о. Архимандритѣ Пименѣ, не совсѣмъ удачна. Фонъ, какъ кажется, закрашенъ. Подпись: *Святый* Прохоръ—не XV в., скорѣе надо предполагать, что въ то время подписывалось Грекомъ: *αγίος* Прохоръ, и другими буквами, подходящими подъ Греческія, какія есть въ началѣ Евангелій.

ручкѣ его по серебру слѣдующая вырѣзана подпись: „Божіею милостію, повелѣніемъ Великаго государя царя и Великаго князя Михаила Θеодоровича, всея Русіи самодержца и отца его Великаго Государя Святѣйшаго Филарета Патріарха Московскаго и всея Русіи, сдѣланъ сей крестъ въ церковь великаго Чудотворца Николая, что на Угрѣши, въ десятое лѣто Государства его лѣта 7131 (1623)".

3) Напрестольный крестъ осмиконечный съ частицами мощей разныхъ св., обложенный позолоченымъ серебромъ, чеканной работы съ слѣдующею на ручкѣ креста по серебру вырѣзанною подписью: „Сей животворящій крестъ Господень данъ въ обитель великаго Чюдотворца Николая, что на Угрѣшѣ въ церковь Нерукотвореннаго образа Господа Бога и Спаса нашего Іисуса Христа. Дьякъ Захарій, по реклу Богданъ Силинъ. По своихъ родителехъ въ вѣчный поминъ лѣта 7171 (1663)."

4) Серебряный позолоченый потиръ, съ прорѣзною на чашѣ накладкою и слѣдующею на поддонѣ въ 4-хъ финифтяныхъ клеймахъ подписью: „лѣта 7200 (1692) марта въ 9 день. Сіи сосуды построены въ домъ Чудотворца Николая на Угрѣшу монастырскою казною при Игуменѣ Григоріѣ съ братіею".

5) Чаша серебряная съ двумя ручками, чеканной работы съ древними гербами. Внутри подпись: „Чаша благодарная за многолѣтное здравіе Великаго государя царя." Снаружи на 8-ми клеймахъ выпуклыхъ слѣдующая подпись: „179 (1671) Августа въ 1-й день далъ сію чашу вкладу въ домъ Чудотворца Николая въ Угрѣшскій монастырь, черный священникъ Іоакимъ, что въ мірѣ былъ діаконъ Іаковъ, у церкви отца Харитона Исповѣдника въ Огородникахъ."

6) Чаша серебряная, съ двумя ручками, внутри вызолочена. Снаружи слѣдующая вырѣзана подпись: „7196 (1688) Генваря въ 1 день сію водосвятную чашу далъ въ домъ Чудотворца Николая, что на Угрѣши, по обѣщанію своему въ вѣчное поминовеніе Григорій Яковлевъ сынъ Жихаревъ."

7) Блюдо серебряное съ надписью слѣдующею по краямъ: „Блюдо церковное Чудотворца Николая Угрѣшскаго монастыря. 183 года (1675) Мая 9 дня далъ сіе блюдо вкладу въ монастырь Николая Чудотворца, что на Угрѣши." На другой сторонѣ подпись: „Дьякъ Семенъ Володимеровъ Румянцевъ по своихъ родителяхъ лѣта 7183 (1675)."

8) Четыре небольшихъ серебряныхъ подсвѣчника, съ подписью на поддонахъ каждаго, такою: „173 (1665) года Мая 9 дня далъ въ монастырь Великаго Чудотворца Николы на Угрѣшу Діакъ Семенъ Румянцевъ четыре шандала водосвятныхъ серебряныхъ по своихъ родителяхъ".

9) Ковшъ серебряный съ чеканною ручкою. Подпись на немъ слѣдующая: „180 (1662) дана вкладу чаша сія въ церковь св. Николы, что на Угрѣшѣ, по схимникѣ Іонѣ, что былъ священникъ Алексѣевскаго монастыря."

10) Дарохранительница серебряная вызолоченая, въ видѣ ящичка, съ осмиграннымъ куполомъ. По дну дарохранительницы слѣдующая вырѣзана надпись: „Лѣта 7191 (1683) Декабря 5 построилъ сей ковчегъ на храненіе Агнца въ обитель Чудотворца Николая, что на Угрѣшѣ при Игуменѣ Іосифѣ, съ монастырскаго серебра фунтъ, а прибавлено фунтъ 40 золот. по Иванѣ Монаплиниковѣ по его родителяхъ въ вѣчный поминокъ, вѣсу 2 ф. 39 зол."

11) Кадило большое серебряное, по мѣстамъ вызолоченное съ прорѣзью и зубцами. Подпись на немъ слѣдующая: „Сіе кадило крестовое князя Льва Александровича Шлякова Чешскаго сдѣлано 153 (1645) Августа въ 22 день".

12) Воздухъ и два покровца краснаго атласа. На воздухѣ крестъ и слова вышиты золотомъ, а на покровцахъ вынизаны мелкимъ жемчугомъ. Здѣсь подпись слѣдующая: „7128 (1620) Іюня 23 дня сіи покровцы положилъ въ домъ великому Чудотворцу Николаю, что на Угрѣшу, государь царь и великій князь Михаилъ Θеодоровичь всея Русіи Самодержецъ въ десятое лѣто государства своего".

13) Воздухъ, на которомъ вышито шелками положеніе Спасителя во гробъ съ предстоящими. Вѣнцы, одежды и прочія украшенія вышиты сребропозлащенною битью и шелками. Вокругъ по краямъ сребропозлащенною битью вышитъ довольно крупно тропарь: Не рыдай мене мати... Въ ногахъ Спасителя вышита слѣдующая подпись: „Положенъ бысть сей воздухъ въ домъ Великаго Чюдотворца Николая въ Угрѣшскомъ монастырѣ, по Петрѣ Никитичѣ Бунаковѣ. Лѣта 7140 (1632) мѣсяца мая въ 10 день".

Кромѣ утвари церковной древней вышеописанной въ библіотекѣ сего монастыря хранится книга: Житіе и чудеса св. Николая въ лицахъ. Эта книга писана полууставомъ на бумагѣ въ листъ на 421 листѣ, обложена зеленымъ плисомъ, съ 10-ю серебряными бляхами на обѣихъ дскахъ. Въ ней 407 изображеній, раскрашенныхъ красками и золотомъ. Подпись въ сей книгѣ слѣдующая: „7179 (1671) Сентября въ 8 день Великій Государь Царь и Великій князь Алексій Михай-

ловичъ, всея великія и малыя и бѣлыя Русіи самодержецъ, указалъ сію книгу: Житіе Великаго Чудотворца Николая, отдать въ свое государево Богомолье въ Угрѣшскій монастырь при Игуменѣ Викентіи; приказалъ сію книгу по имянному его Великаго Государя указу Бояринъ и оружейничей Богданъ Матѳіевичь Хитрово".

Полууставный почеркъ житія св. Николая Чудотворца совершенно сходенъ съ псалтирью, хранящеюся въ Савинской обители. Начальная заставка и начальныя буквы также схожи.

Архимандритъ Амфилохій.

Московскія молельни.

Пока искусство составляло существенную принадлежность ежедневной жизни, до тѣхъ поръ были не нужны и не возможны ни галлереи, ни музеи, ни другія художественныя коллекціи. Въ ранніе средніе вѣка храмъ былъ исключительнымъ вмѣстилищемъ произведеній искусства: это были еще не *художественные памятники*, потому что не для художественнаго удовольствія тамъ они помѣщались, и назначались не для изученія прошедшаго, а для руководства въ настоящемъ. Это были иконы для молитвы и назидательнаго созерцанія. Искусство не было тогда исключительнымъ достояніемъ не многихъ людей, богатыхъ или привилегированныхъ, а принадлежало всѣмъ безъ раздѣлу, какъ и самый храмъ, равно принадлежавшій всякому, кто съ вѣрою шолъ въ него молиться. Самый блистательный образецъ этого безраздѣльнаго отношенія толпы къ произведеніямъ искусства представляютъ катакомбы, эти подземные города гонимыхъ христіанъ, образовавшіеся при могилахъ мучениковъ, украшенные живописью и скульптурою. Когда въ слѣдствіе освобожденія городовъ отъ феодальнаго ига образовалось въ нихъ трудолюбивое и бодрое среднее сословіе, подъ сѣнію своего роднаго собора, средоточія торговли, промышленности и всякой другой городской дѣятельности; тогда и церковное искусство выступило наружу изъ своего святилища, и въ безчисленномъ множествѣ рельефовъ и статуй окружило стѣны, башни и порталы городскаго собора, какъ бы для того, чтобы непрестаннымъ дѣйствіемъ своего идеальнаго міра господствовать надъ умами толпы, внося въ мелкіе интересы обиходной жизни освѣжающую и просвѣщающую силу неземныхъ идей. Тогда же исходя отъ религіи, искусство стало распространять свое чарующее вліяніе и на зданія свѣтскія, но въ той мѣрѣ, поскольку все свѣтское и житейское состояло въ прямой зависимости отъ религіи, и въ томъ объемѣ, какой былъ предоставленъ искусству, какъ области нераздѣльнаго пользованія всего городскаго населенія. Въ сосѣдствѣ съ готическимъ соборомъ возникла такая же готическая ратуша, съ такими же востроконечными башнями, украшенная тоже статуями и рельефами, изображавшими тоже священныя событія и назидательныя притчи (*). Тутъ же воздвигался великолѣпный фонтанъ, тоже улѣпленный рельефами, и тоже назидательнаго содержанія (**). Личность поглощалась тогда интересами массы, и когда богатый человѣкъ замышлялъ художественное произведенье, онъ не могъ бы вполнѣ насладиться имъ, если бы не подѣлился его впечатлѣньями съ своими сосѣдями и съ цѣлымъ городомъ, какъ тотъ Нюрнбергскій гражданинъ, который, заказавши скульптору Адаму Крафту изваять въ рельефахъ семь остановокъ Христа, шествующаго съ крестомъ на Голгоѳу, украсилъ этими рельефами Нюрнбергскія улицы отъ своего дому до кладбища.

Отдающіе безусловное предпочтеніе стилю Возрожденія передъ искусствомъ средневѣковымъ исходятъ отъ односторонняго взгляда освобожденія художественной фантазіи отъ узъ религіи, въ чемъ они видятъ несомнѣнный прогрессъ мысли. Но если взглянуть на эту щегольскую эпоху съ точки зрѣнія порабощенія массъ не многимъ честолюбивымъ личностямъ, которыя отняли у народа художественное наслажденіе, замѣнивъ его ослабляющею нравы пышностію; если припомнить, что именно съ этого времени общественный храмъ въ художественномъ отношеніи уступилъ свое мѣсто дворцамъ Эстовъ, Сфорцъ, Медичисовъ и другихъ народныхъ тирановъ: то едва ли кто изъ истинно либеральныхъ умовъ будетъ сочувствовать тѣмъ новѣйшимъ гонителямъ религіознаго искусства, которые забываютъ, что искусство именно тогда и отнято было у народныхъ массъ не многими преобладающими надъ ними личностями, когда оно утратило свою религіозную силу. Пока искусство было религіознымъ, оно принадлежало всѣмъ. Когда оно стало служить вліятельнымъ личностямъ, оно вмѣсто иконъ раболѣпно писало портреты своихъ ми-

---

(*) Даже въ Венеціанскомъ дворцѣ Дожей капители колоннъ украшены сюжетами изъ Св. Писанія.

(*) Напр. въ Перуджіи фонтанъ съ рельефами Николо Пизано.

льстивцевъ и ихъ любовницъ, и забавляло ихъ миѳологіею и другими чувственными соблазнами. Искусство такимъ образомъ переселилось въ пышныя залы, кабинеты и опочивальни мецената, служа обстановкою тѣхъ льстивыхъ одъ, которыя ему напѣвалъ въ уши его придворный поэтъ.

Изъ этихъ-то пышныхъ палатъ, разукрашенныхъ произведеньями искусства Возрожденія и послѣдующихъ стилей, образовались потомъ общественныя галлереи, или потому что богачи нашли пріятнымъ для своего самолюбія сдѣлать публику свидѣтелями ихъ роскоши, или потому, что опустѣлые ихъ дворцы современемъ переходили, вмѣстѣ съ картинами и статуями, въ общественное достояніе. Собираніе памятниковъ съ цѣлію ученою и образовательною относится уже къ позднѣйшему времени, а открытіе всѣхъ частныхъ коллекцій для публики принадлежитъ къ общимъ стремленіямъ современности.

Художественныя коллекціи каждой страны имѣютъ свой мѣстный характеръ. Аристократическая Англія еще ревниво оберегаетъ портреты своихъ предковъ въ недоступныхъ замкахъ, въ художественныя святилища которыхъ могутъ входить только знакомые хозяину. Ученая Германія устроиваетъ музеи въ строгой исторической системѣ, восполняя пробѣлы оригиналовъ копіями, какъ напримѣръ въ образцовомъ по этому музеѣ Берлинскомъ. Въ мѣщанскомъ населеніи Бельгіи и до сихъ поръ можно найдти рядомъ съ лавочкою купца или мастерскою промышленника, уютныя двѣ—три комнатки, которыя онъ увѣшалъ картинами великой школы Ванъ-Эйковъ и загромоздилъ разными художественными вещицами (*). Въ торговыхъ городахъ, на распутьяхъ, гдѣ сталкиваются толпы богатыхъ путешественниковъ, составляются значительныя коллекціи для продажи и издаются къ нимъ великолѣпные указатели съ фотографическими снимками самыхъ вещей (**).

Чтобы не распространиться слишкомъ, я не стану говорить о коллекціяхъ Италіи; потому что эта художественная страна на каждомъ шагу представляетъ для изученія и наслажденія свои прекрасные памятники, превративши въ музеи цѣлыя площади, наполнивши картинами залы присутственныхъ мѣстъ, переведши свои древніе монастыри съ фресками въ фабрики и казармы, или оставивши ихъ въ запустѣніи въ видѣ сараевъ, ожидающихъ себѣ болѣе приличнаго назначенья.

И такъ, обращаюсь къ Россіи. Коллекціи въ родѣ Петербургскаго Эрмитажа составляютъ исключеніе, которое оказало и доселѣ оказываетъ самое не значительное вліяніе на воспитаніе эстетическаго вкуса въ такой обширной странѣ, какъ наше отечество. Для громаднаго большинства населенія искусство имѣетъ еще то первобытное значеніе, какое дается ему, какъ спутнику религіи. Однако, какъ въ средніе вѣка изъ святилища храма искусство распространяло свое оживляющее и вдохновляющее дѣйствіе и на вседневную жизнь; такъ и у насъ не однѣ церкви—вмѣстилища иконъ. Съ давнихъ временъ ведется на Руси благочестивый обычай имѣть въ своихъ жилищахъ молельни, бѣдные начатки которыхъ представляетъ уже передній уголъ каждой избы, украшенный „Божіимъ Милосердіемъ", какъ называетъ русскій людъ свою домашнюю святыню. Само собою разумѣется, что зажиточный человѣкъ, кромѣ молельни, украшаетъ каждую комнату въ своемъ домѣ нѣсколькими иконами въ кіотахъ.

Молельня составляетъ домашнюю святыню, сокровенную отъ глазъ людей, не посвященныхъ въ семейную жизнь хозяина. Она помѣщается далѣе отъ парадныхъ комнатъ и отъ передняго входа; доступъ въ нее обыкновенно съ задняго крыльца. Иногда она помѣщается позади спальной, рядомъ съ кладовой, гдѣ хозяинъ хранитъ свои деньги и цѣнныя вещи. Если молельня назначается для посѣщенія постороннихъ мольщиковъ, то отдѣляется отъ жилыхъ покоевъ сѣнями, иногда холодными. Тогда передъ молельною бываетъ комната въ родѣ залы. Самая молельня, начиная съ высоты полутора аршина и до самаго потолка уставлена иконами, обыкновенно съ трехъ сторонъ, для того чтобъ къ стѣнѣ, не занятой иконами, во время молитвы можно было стоять задомъ. Передъ иконами во множествѣ теплятся лампады и свѣчи.

У насъ довольно распространено мнѣніе, будто русскіе иконопочитатели не умѣютъ иначе относиться къ иконамъ, какъ только съ молитвеннымъ благоговѣніемъ, которое до того застилаетъ глаза какимъ-то мистическимъ туманомъ, что они уже не видятъ внѣшнихъ очертаній иконы, и что, слѣдовательно, искуство совершенно

(*) Съ особеннымъ удовольствіемъ припоминаю при этомъ случаѣ одного золотыхъ дѣлъ мастера въ Гентѣ, г. Онгену, домашнюю коллекцію котораго мнѣ случилось видѣть въ 1864 г.

(**) Такъ напр. антикварій и продавецъ драгоцѣнныхъ вещей въ Франкфуртѣ на Майнѣ, г. Лёвенштейнъ издалъ такой каталогъ съ фотографическими снимками.

исчезаетъ для нихъ передъ чарующею силою религіознаго обаянія. Кто имѣлъ случай посѣщать нѣкоторыя изъ лучшихъ моленъ, тотъ не только не будетъ раздѣлять этого предразсудка, но останется съ полнымъ убѣжденіемъ, что устроители этихъ благочестивыхъ коллекцій вмѣстѣ и отличные знатоки нашей иконописной старины, и что они относятся къ ней съ особаго рода художественнымъ тактомъ. Они знаютъ поименно лучшихъ мастеровъ Строгановскаго или Новгородскаго письма, и не щадятъ денегъ на пріобрѣтеніе иконы какого нибудь знаменитаго мастера, и, благоговѣя передъ нею, какъ передъ святынею, вмѣстѣ съ тѣмъ умѣютъ объяснить себѣ и ея художественныя достоинства, такъ что техническія и археологическія замѣчанія ихъ могутъ дать полезный матеріалъ для исторіи русскаго церковнаго искусства. Мнѣ случалось бывать во многихъ изъ Московскихъ моленъ, и всегда выносилъ я изъ нихъ самое отрадное впечатлѣніе, внушенное тою свѣжестью художественнаго воодушевленія, съ которымъ ихъ благочестивые владѣльцы относятся къ собраннымъ ими сокровищамъ. Они снимаютъ иконы съ ихъ мѣстъ на стѣнѣ, чтобъ лучше разсмотрѣть всѣ подробности исполненія или разобрать на нихъ древнюю надпись; излагаютъ свои мнѣнія о времени происхожденія и характерѣ письма, входятъ въ интересные споры, если случится при этомъ знатокъ дѣла; такъ что молельня превращается на нѣкоторое время въ самую оригинальную коллекцію памятниковъ искусства, а ея набожный хозяинъ въ опытнаго хранителя этой художественной коллекціи.

Если всякая страна запечатлѣваетъ своимъ національнымъ характеромъ способъ собиранія художественныхъ произведеній и пользованья ими; то для русскаго народа, еще не размежевавшаго границъ между религіею и искусствомъ, не богатаго художественными преданьями, не успѣвшаго въ теченіе многихъ вѣковъ украсить памятниками искусства свои многочисленные города, разбросанные на несмѣтномъ разстояніи, для народа, въ которомъ семейная жизнь преобладаетъ надъ общественною, домашняя молельня или кіотъ съ иконами— есть самое характеристическое выраженіе его религіозно-эстетическихъ потребностей, развитыхъ всею его прошедшею жизнію.

Само собою разумѣется, что молельня не исключаетъ въ ея владѣльцѣ потребности въ коллекціи произведеній западнаго искусства и русскихъ ему подражаній; потому что національности всякаго изъ народовъ христіанскихъ, въ силу общаго христіанскаго сродства, доступны всѣ элементы цивилизаціи. Въ нѣкоторыхъ купеческихъ домахъ въ Москвѣ можно найти не только молельню, но и маленькую галлерею съ картинами Брюлова, Иванова и иностранныхъ мастеровъ, по преимуществу новѣйшихъ, какъ напримѣръ у К. Т. Солдатенкова. А. И. Лобковъ въ одной и той же комнатѣ помѣстилъ на одной стѣнѣ рѣдкія иконы письма Строгановскихъ и Царскихъ мастеровъ, а на другой противоположной—итальянскія картины религіознаго содержанія, которыя онъ приписываетъ Джіотто и его школѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что со временемъ эти элементы исторіи искусства, національные и чужеземные, сложатся въ одну стройную систему въ собраніяхъ, которыя дадутъ надлежащее мѣсто искусству Византійско-Русскому между памятниками искусства христіанскаго вообще, какъ восточнаго, такъ и западнаго. Такія коллекціи въ своемъ зародышѣ существуютъ уже и теперь, какъ напримѣръ въ Петербургѣ у графа С. Г. Строганова, который при наслѣдственной галлереѣ, составленной въ прошломъ столѣтіи изъ произведеній Итальянской, Испанской, Голландской и Французской живописи XVI — XVIII столѣтій, составилъ собственную коллекцію изъ русскихъ иконъ почти всѣхъ древнихъ школъ нашей иконописи.

Впрочемъ соотвѣтственно тому, какъ русская національность относится въ настоящее время къ общей цивилизаціи Европейской, икона на Руси не смѣшивается еще съ картиною, и молельня существенно отличается отъ галлереи. Когда собраніе рукописей Академика М. П. Погодина перешло въ С.-Петербургскую Публичную Библіотеку, его коллекція иконъ не вошла въ составъ Эрмитажной галлереи, а, какъ предметъ религіознаго чествованія, была помѣщена въ Муроварной Палатѣ, въ Москвѣ.

Для составленія полнаго историческаго обозрѣнія русской иконописи необходимы обширныя пріуготовительныя работы, между которыми первое мѣсто занимаютъ обстоятельныя описи иконъ въ церквахъ и въ молельняхъ. Можно надѣяться, что тѣ изъ гг. Членовъ Общества Древне-Русскаго искусства, которые имѣютъ у себя иконописныя коллекціи, каковы К. Т. Солдатенковъ, И. В. Стрѣлковъ, А. Е. Сорокинъ, первые озаботятся о составленіи такихъ описей принадлежащихъ имъ иконъ. Мнѣ случалось видѣть у разныхъ владѣльцевъ въ Москвѣ такія произведенья древне-русской иконописи, которыя должны занять самое видное мѣсто въ исторіи этого предмета; напримѣръ у И. Ѳ. Гучкова

икону *Св. Маріи Египетской*, у И. В. Носова *Бракъ въ Канѣ Галилейской*, въ одной изъ богатѣйшихъ моленъ въ Москвѣ у С. И. Тихомірова между драгоцѣнными произведеньями Строгоновскаго письма, замѣчательную по жизненности, характеру и выраженію икону *Василія Блаженнаго*, въ которой оригинальный національный типъ нашолъ себѣ энергическое, портретное выраженіе.

Въ заключеніе этого общаго обозрѣнія, чтобъ дать читателямъ нѣкоторое понятіе объ иконописныхъ сокровищахъ, хранимыхъ въ Московскихъ молельняхъ, я поговорю нѣсколько подробнѣе объ одной изъ нихъ, принадлежащей И. Н. Горюнову.

Эта молельня одна изъ самыхъ богатыхъ въ Москвѣ по многочисленности иконъ, предлагающихъ образцы всѣхъ лучшихъ стилей русской иконописи, начиная отъ греческаго и древняго Новгородскаго и Московскаго до позднѣйшаго Строгановскаго и Царскаго.

Изъ множества иконъ обращу вниманіе только на слѣдующія: (*)

Троица, въ видѣ трехъ Ангеловъ, греческаго или стараго московскаго письма. Лица изящны, рисунокъ довольно правиленъ, колоритъ цвѣтистый, но съ зеленоватыми тѣнями. Между Ангелами съ одной стороны помѣщенъ Авраамъ— старческій типъ, съ другой — Сарра, красивая женщина, такъ что всѣ фигуры вмѣстѣ составляютъ одну изящную группу, какъ на Аѳонскомъ рисункѣ въ коллекціи г. Севастьянова.

Корсунская Богородица, почти въ натуральную величину. Колоритъ жолтый съ коричневыми тѣнями. Въ лицѣ есть выраженіе.

Еще выразительнѣе и въ прекрасныхъ, женственныхъ формахъ лицо *Богородицы Владимірской*, Строгановскаго письма, но тоже съ жолтымъ колоритомъ и коричневыми тѣнями. Въ этомъ типѣ Богородицы очевидно стремленіе художника къ идеальной красотѣ и къ благородству въ выраженіи, умиленному и задумчивому.

Христосъ-Младенецъ на обѣихъ этихъ иконахъ значительно хуже типа Богородицы.

Христосъ по грудь, *Ярое Око*, икона, приписываемая Андрею Рублеву. Строгій типъ; условность византійскаго стиля соблюдена въ симметрическомъ расположеніи волосъ и другихъ подробностей. Колоритъ темноватый, но жизненный.

(*) Древность и характеръ письма этихъ иконъ означаю по указанію владѣльца, не принимая на себя отвѣтственности въ точности обозначенія.

Минеи, миніатюрнаго Строгановскаго письма, всѣ 12 мѣсяцевъ, писаны на обѣихъ сторонахъ дощечекъ.

Складни, миніатюрнаго Строгановскаго письма, изображающія *Церковь*, въ слѣдующемъ порядкѣ. На середней доскѣ наверху въ кругахъ чины Ангельскіе, писаны однимъ цвѣтомъ въ тѣнь, въ барельефномъ стилѣ, каждый кругъ своимъ колеромъ. Направо отъ зрителя тянется внизъ отлинованная полоса съ отпадшимъ ликомъ ангеловъ. Эта полоса соединяется внизу съ изображеніемъ ада, надъ которымъ писано сошествіе во адъ Іисуса Христа, извлекающаго оттуда души праотцевъ. Это изображеніе занимаетъ средину доски. По сторонамъ, равно какъ и на боковыхъ доскахъ, въ нѣсколько рядовъ, разные святые.

Складни, Строгоновскаго миніатюрнаго письма, въ которыхъ на одной доскѣ писано *Рождество Іисуса Христа* и *Поклоненіе волхвовъ*. Миніатюра раздѣлена на нѣсколько эпизодовъ. Вверху, направо отъ зрителя, спящимъ волхвамъ является ангелъ; налѣво, трое волхвовъ ѣдутъ на коняхъ. Ниже, посреди, Богородица сидитъ при ясляхъ, въ которыхъ лежитъ младенецъ Христосъ. Передъ нимъ преклоняются волхвы, *съ коронами на головахъ*. Надъ ними позади два ангела, присутствіе которыхъ въ этой сценѣ встрѣчается на древнѣйшихъ изображеніяхъ, напримѣръ на мозаикахъ V вѣка въ Либеріевой базиликѣ (*). Іосифа при поклоненіи волхвовъ нѣтъ. Онъ, налѣво, въ той же линіи рисунковъ, изображенъ спящимъ: ему является во снѣ ангелъ, какъ на рельефахъ знаменитой каѳедры Пизанскаго баптистерія. Въ нижнемъ ряду, налѣво, трое волхвовъ предстоятъ передъ Иродомъ, сидящимъ на престолѣ.

Господь почи въ день седьмый Строгановскаго миніатюрнаго письма (**).

Страшный судъ, того же письма, переводъ, во всемъ согласный съ описаніями этого сюжета въ нашихъ подлинникахъ.

Страсти Господни, того же письма, на доскѣ, раздѣленной въ нѣсколько рядовъ на четвероугольники, икона, во многомъ сходная съ знаменитымъ олтарнымъ образомъ Дуччіо-Буонъинсенья въ Сіенскомъ соборѣ (начала XIV в.). Между эпизодами замѣчательны: обнаженнаго Христа, привязаннаго къ столбу, бичуютъ. Христа ведутъ на распятіе. Онъ въ красномъ хитонѣ, окруженъ толпою: передъ нимъ идутъ трое,

(*) См. въ I-мъ Отдѣлѣ этого Сборн. стр. 132.
(**) См. Тамъ же, стр. ‘0.

съ крестами: двое обнажены: это разбойники; третій, въ бѣломъ хитонѣ: это Симонъ Киринейскій, съ крестомъ Спасителя. При распятіи, налѣво, группа плачущихъ женъ, направо—воины. Въ снятіи со креста, тѣло Спасителя спускаютъ внизъ, между тѣмъ какъ одна его нога еще пригвождена.

Мγроносицы при гробѣ Господнемъ, прекрасная композиція, напоминающая тотъ же сюжетъ въ сказанномъ образѣ Дуччіо Сіенскаго.

Іоаннъ Богословъ, по грудь, не большая икона, Новгородскаго письма. Отличный старческій типъ. Писано широкою кистью.

Св. Софія-Премудрость, Царскаго письма, миніатюра, писанная будто на золотѣ свѣтлотѣнью. Переводъ отличается отъ общераспространеннаго присовокупленіемъ нѣсколькихъ лицъ по сторонамъ Богородицы и Предтечи.

Изъ иконъ въ жилыхъ комнатахъ заслуживаютъ быть упомянутыми:

Ангелъ Хранитель, съ большимъ крестомъ въ рукахъ, съ такимъ, какой пишется на распятіи. Икона писана широкою, но грубою кистью.

Чистая Душа, извѣстное символическое представленіе, довольно распространенное въ миніатюрахъ лицевыхъ сборниковъ, замѣчательное потому, что доселѣ употребляется въ видѣ иконы.

Недреманное Око, икона, нѣсколько отличающаяся отъ прекраснаго рисунка, привезеннаго г. Севастьяновымъ съ Аѳона. На одрѣ лежитъ отрокъ Іисусъ Христосъ; налѣво отъ зрителя, къ нему приближается, съ выраженіемъ материнской любви, Богородица; направо, ангелъ, показываетъ ему, держа въ рукѣ, орудія страстей, то есть, крестъ, копіе и трость съ губкою. Надъ божественнымъ отрокомъ паритъ еще ангелъ, осѣняя его рипидою. Идея изображенія состоитъ въ томъ, что Недремлющее Око Спасителя прозрѣваетъ въ будущемъ страсти Искупленія. Впрочемъ, какъ кажется, орудія страстей есть позднѣйшее добавленіе къ этому сюжету.

Ѳ. Буслаевъ.

О портретныхъ изображеньяхъ русскихъ угодниковъ въ ихъ житіяхъ.

Древне-Русская иконопись въ идеалѣ своемъ постоянно имѣла портретность. Но крайнее смиреніе людей древней Руси рѣшительно парализовало стремленіе къ подобному идеалу. Иконописцы монахи, живя въ какомъ нибудь монастырѣ, не осмѣливались написать портретъ святаго основателя ихъ монастыря или прославившагося святостію жизни и чудесами, если онъ еще не умеръ. До сихъ поръ извѣстно очень не много примѣровъ, которые могутъ составить исключенія въ этомъ отношеніи. Но изъ этихъ не многихъ исключеній мы видимъ, что, если иконописецъ монахъ, и писалъ портретную икону Святаго, то писалъ потихоньку отъ него, сохранялъ нарисованное въ тайнѣ, до тѣхъ поръ, пока не умиралъ Святой. Такъ въ монастырѣ Евфросина Псковскаго былъ иконописецъ Игнатій, по смерти котораго, въ его *изразцахъ*, найдена была портретная икона Евфросина: «*тотъ бо образъ его при животѣ написанъ въ монастырѣ отай*» (*). Но не всегда въ монастырѣ могъ случаться такой ревностный иконописецъ, ученикъ святаго, и не всегда могло ему удаться списыванье портретной иконы Святаго тайкомъ. О Діонисіи Радонежскомъ разсказывается, что когда онъ положенъ былъ во гробъ, то «*нѣкоторые иконописцы подобіе лица его на бумагѣ начертаху*» (**). Но извѣстій о подобныхъ иконныхъ портретахъ Русскихъ Святыхъ не много. Когда, въ царствованіе Ѳеодора Алексѣевича, монахи Волмскаго монастыря задумали имѣть большую икону Симона, основателя того монастыря, то выбрали изуграфа Михаила Гаврилова Чистаго, который *былъ сожитель преподобному и зналъ его образъ, яко на жива зря образъ писаше* (***). Понятно, что не всегда можно было найти иконописца, который зналъ Святаго при жизни. Когда монахи Каргопольскаго монастыря пожелали имѣть образъ Святаго Александра, то иконописецъ Симонъ, призванный для украшенія церкви, не зналъ «*какъ по образу подобна написати его*», потому что много лѣтъ прошло по смерти Святаго. Тогда стали искать старыхъ иконъ въ обители и въ окрестныхъ мѣстахъ, но иконы Александра не нашли. Въ это время пришелъ изъ мѣстечка Псала Никифоръ и сказалъ иконописцу, что святой былъ средняго роста, лицемъ сухъ; образомъ умиленъ, очи влущенныя, борода не большая, не очень густая, волоса русые, сѣдой въ половину (*). Также поступаетъ игуменъ Діонисій, когда ему нужно было написать икону Саввы Звѣнигородскаго. Онъ призываетъ ученика Саввы и спрашиваетъ у него, каковъ былъ Святой; по такимъ разсказамъ онъ пишетъ икону Саввы, потому что самъ былъ живописецъ (**). Но не

(*) Ркп. Син. биб. № 634 стр. 181.
(**) Ркп. Син. биб. № 416 стр. 36.
(***) Ркп. Син. биб. № 406 стр. 57.
(*) Ркп. Син. биб. № 413 стр. 88.
(**) Ркп. Син. биб. № 800 стр. 55.

рѣдко случалось и то, что задумывали писать икону Святаго, когда уже не оставалось въ живыхъ ни кого изъ знавшихъ святаго; случалось, что писали икону Святаго очень долго спустя послѣ его смерти. Въ этомъ случаѣ икона писалась по чьему нибудь сонному видѣнію. Въ житіи Никиты, епископа Новгородскаго, разсказывается, что епископъ Пименъ велѣлъ иконописцу Симону написать Богородицу, воображенну на престолѣ съ Христомъ, *а передъ ними Никиту, молящагося съ распростертыми руками.* А между тѣмъ иконописецъ зналъ, что епископъ Никита былъ безбородый. Иконописцу же по чему-то захотѣлось написать его съ небольшою бородой. Раздумывая объ этомъ, иконописецъ задремалъ. Во снѣ онъ слышитъ голосъ, который повелѣваетъ ему, чтобы онъ не писалъ епископа Никиту съ бородой и сказалъ объ этомъ другимъ иконописцамъ (*).

Ив. Некрасовъ.

Флоренція.
Январь 1866 г.

Для характеристики древне-Русскаго иконописца.

Древняго русскаго иконописца обыкновенно представляютъ человѣкомъ благочестивымъ, воздержнымъ, трезвымъ и во всѣхъ отношеніяхъ добропорядочнымъ. Можетъ быть, вообще это было и такъ; но чѣмъ больше будутъ разработаны источники для изученія быта нашихъ древнихъ мастеровъ, тѣмъ больше откроется исключеній изъ этого правила. Если Стоглавъ предписываетъ иконописцамъ воздержаніе и добропорядочность, то это еще не значитъ, что они имѣли эти качества и въ дѣйствительности, и тѣмъ больше потому, что тотъ же Стоглавъ запрещаетъ иконописцамъ пьянымъ и развратнымъ продолжать свое ремесло: слѣдовательно бывали и такіе. Любопытный примѣръ иконописца не трезваго и не совсѣмъ благочестиваго, изъ Новгородской школы живописи XVI в., предлагаетъ намъ Житіе Варлаама Хутынскаго, въ *Чудѣ о казначеѣ монастырскомъ, старцѣ Тарасіи иконописцѣ.*

„Бяше въ обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама старецъ нѣкій, Тарасій именемъ, *промыслъ имѣя писати святыя иконы.* Имяше же браду добру и сановитъ бяше. Братія же видяще его сановита суща и славима отъ человѣкъ, почтиша его соборнѣ, и въ совѣтъ къ себѣ причтоша его, и видѣвше его разумна и въ рѣчехъ пространна, даша ему казначейство монастырское. Въ то же время въ великомъ Новѣградѣ не бысть архіепископа, а въ обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама не бысть игумена. Вмѣсто же игумена даде князь великій Василій въ монастырь той строителя, именемъ Досифея Тутолмина. И въ то время бяху во обители той братія отъ болярска рода люди честные, иная же братія соборная изъ давнихъ лѣтъ бяху и обогатѣли отъ лихоимнаго собранія, и бяху ядуще и піюще безъ воздержанія; питіе бо у себе подъ келіями имуще въ погребехъ, и трапезы особныя кійждо во своихъ келіяхъ имуще. Тѣмъ же образомъ и преждереченный оный старецъ Тарасій имѣяше у себѣ въ келіи особную трапезу и погребъ подъ келіею своею со всякимъ питіемъ. Нача же ясти и пити безвременно и упиватися безъ воздержанія. Къ тому же бысть жестокъ нравомъ человѣкъ и немилостивъ ко всѣмъ. Нищимъ и убогимъ и сиротамъ не даяше милостыни. И сбыстся на немъ пророческое слово, яко же въ Псаломстѣй книзѣ Давидъ написа рекъ: *Человѣкъ въ чести сый не разумѣ, приложися скотомъ несмысленнымъ и уподобися имъ.* Бяше же узаконоположено въ вѣчныхъ книгахъ, въ законѣ и въ обычаѣ монастырскомъ, по заповѣди преподобнаго отца нашего Варлаама, мѣсяца Ноября въ 6-й день, на преставленіе преподобнаго и богоноснаго отца Варлаама, давати милостыню нищимъ, по четверти денежной Новгородской, всякому нищему, колико ихъ Господь Богъ прилучитъ. И тако творятъ на всякое лѣто. Той же старецъ, уповая на власть и санъ, и лицемѣря творяся скопити казну во обители Всемилостиваго Спаса, егда приспѣ праздникъ преставленія отца нашего Варлаама Чудотворца, мѣсяца Ноября въ 6-й день, и не даде милостыни нищимъ по четверти денежной, по обычаю монастырскому, всякому нищему, колико ихъ прилучилося быти во обители Всемилостиваго Спаса и Чудотворца Варлаама. Самъ же старецъ Тарасій упився піянъ, не иде къ Божественной литургіи на праздникъ преставленія преподобнаго Варлаама Чудотворца. И явися ему святый Варлаамъ сѣдящу за столомъ у себе въ келіи, хотящу ясти на особной трапезѣ. И имѣя преподобный жезлъ свой въ руку своею, и, возрѣвъ нань гнѣвнымъ окомъ, рече ему: „Піяница, несытый гортаню, лишенне, не можеши ли потерпѣти и на праздникъ преставленія моего быти трезвъ? Аще же и службу монастырскую презрилъ еси и не порадѣлъ о спасеніи души твоей, и діаволомъ наученъ еси, одержимъ скупостію, не подаде милостыни нищимъ по четверти денежной Новгородской, по законоуложенію мо-

(*) Ркп. Син. биб. № 804 стр. 1288.

настырскому въ вѣки вѣчные. Ты ли мниши скопити казну обители нашея, юже Господь Богъ соблюдаетъ и исполняетъ всякаго блага? Азъ, отходя отъ житія сего ко Господу Богу, заповѣдахъ всей братіи творити милостыню нищимъ и любовь имѣти между собою: то благодатію Христовою и по преставленіи моемъ ко Господу, обитель наша не оскудѣетъ. Ты же, старче, преслушалъ еси заповѣдь мою, не далъ нищимъ на праздникъ преставленія моего". И announcementвземъ его святый рукама и верже на землю, и бивъ его святый жезломъ своимъ, и абіе не видимъ бысть. Видѣвше же старцы и гости дивляхуся зѣло, яко кинула старца невидимая сила съ мѣста его, и нача бити его; и трепеташе все тѣло его на многъ часъ. Овіи же отъ нихъ мняху, яко падущая немощь прилучися ему. И лежаше на долго время аки мертвъ. По семъ воздвигнуша его прилучившіеся ту. И яко пріиде въ чувство, нача повѣдати всей братіи, како явися ему преподобный Варлаамъ сѣдящу за столомъ у себе въ келіи, и како съ великимъ прещеніемъ сваряшеся нань: по что, рече, по монастырскому закону не даде милостыни нищимъ по четверти денежной Новгородской на праздникъ преставленія моего? И завѣща повѣдати сіе запрещеніе и наказаніе въ слухъ всей братіи".

Ѳ. Буслаевъ.

Символика христіянскаго искусства въ русскихъ рукописныхъ сборникахъ.

Чтобы познакомиться съ символическимъ взглядомъ русскаго народа на внѣшнія формы христіянскаго искусства, надобно привести въ извѣстность и собрать изъ рукописныхъ сборниковъ множество статей и отрывковъ, въ которыхъ символически толкуются событія и лица Ветхаго и Новаго Завѣта, нѣкоторыя подробности текста Св. Писанія, особенно загадочныя, разныя притчи, церковная утварь во всѣхъ ея подробностяхъ и т. п. Иныя изъ этихъ объясненій восходятъ своимъ происхожденьемъ къ древнѣйшимъ толкованіямъ Св. Писанія, переведеннымъ съ греческаго, и извѣстнымъ на Руси въ рукописяхъ уже XI в.; иныя составлены или дополнены и измѣнены русскими грамотниками. Такія статьи символическаго содержанія встрѣчаются въ русскихъ рукописяхъ даже до XVIII столѣтія включительно, и особенно распространены въ сборникахъ позднѣйшихъ, свидѣтельствуя такимъ образомъ почти о современныхъ намъ символическихъ представленьяхъ Русскаго народа.

Для обращика приведу по одному рукописному сборнику прошлаго столѣтія нѣсколько выдержекъ изъ такъ называемой Бесѣды трехъ Святителей: Василія Великаго, Григорія Богослова и Іоанна Златоустаго, изъ статьи, особенно любимой русскимъ народомъ по ея разговорной формѣ въ видѣ загадокъ съ разгадками.

„Вопросъ *о кадилѣ*: что есть кадило именуется? Отвѣтъ: то есть утроба Богородицына.—Что есть углие въ кадилѣ? То есть Христосъ Богъ нашъ. — Что есть верхъ у кадила именуется? То есть седьмое небо. — Что есть крестъ у кадила именуется? То есть распятіе Господне прообразуется. — Что есть цѣпи именуются? То есть Отецъ и Сынъ и Святый Духъ. — Что есть къ чему цѣпи утвержены вверху? То есть твердость (*) небесная. — Что есть кольцо большее, за что попъ держитъ? То есть престолъ Господень огнезрачный. (**) — Что есть на верхней кровлѣ дирки? То есть херувимы и серафимы окрестъ престола Господня. (***) — Что есть донце у кадила именуется? То есть вочеловѣченье Сына Божія. — Что есть кадило все именуется? То есть неопалимая купина во огни. — Что есть кадило передъ Богомъ именуется? То есть вельми свято есть вочеловѣченіе Сына Божія, Отецъ и Сынъ и Святый Духъ."

„Что есть поле великое, а на немъ же стояше юноша младъ, вельми прекрасенъ, яки уподобися солнечному зраку огнемъ несгараемымъ, а на рукахъ младенца держаще? — Поле есть великое міра сего житіе всей вселенной, а младъ юноша стояще и на рукахъ младенца держаще, то есть Моисей видѣ Пречистую Богородицу со Господомъ стоящу въ неопалимой купинѣ."

„Что есть гора высока, а на той горѣ стоитъ младъ юноша въ бѣлыхъ ризахъ, а лице его аки снѣгъ? — То есть гора высока, на ней же преобразился Господь нашъ Іисусъ Христосъ предъ учениками своими."

„Что есть градъ высокъ, а въ тотъ градъ никто не вхождаше, а въ него летаютъ токмо едины орлы; въ томъ же градѣ есть царь нищь и убогъ, и у того царя былъ воевода, и тотъ воевода измѣнилъ, и собралъ многое воинство и

(*) *Варіантъ*: твердь.

(**) *Варіантъ въ статьѣ*: „*чинъ, како подобаетъ кадило чтити*": а кольцо большее, за что попъ держитъ, то есть Іорданъ, а малое кольцо, то есть престолъ огнезрачный Господень.

(***) *Далѣе въ той же статьѣ:* а что вѣнецъ исподней у кадила, то есть церковь земная, а что у кадила дирки тѣ, во что утверждены цѣпи исподнія концы—то есть вочеловѣченіе Божіе.

хотѣлъ градъ разорити, а царя полонити, и царь послалъ свои посланники и велѣлъ его поимати, и поимавъ во внутреннюю темницу посадити. Да у того же царя двѣ жены: едина лицемъ румяна, а другая черна; да у того же царя мужъ, а лице его въ велелѣпотѣ, аки солнце сіяюще. Въ томъ же градѣ отъ столпа исходяща жена, а лице ея, аки солнце сіяюще, а ризы на ней преукрашенны, и позлащены и преиспещрены? — Градъ высокъ, то есть Горній Іерусалимъ, въ немъ же есть царь, то есть Господь нашъ Іисусъ Христосъ; у него былъ воевода Сотонаилъ, и отпалъ отъ круга небеснаго, и сталъ противъ Бога противникъ, и Господь Богъ послалъ своихъ посланьниковъ и велѣлъ его поимати и во внутреннюю темницу заточити. А жена есть румяная, то есть правая вѣра Христова, крещеніе, Моисеовъ законъ, а черная жена, то есть ветхая вѣра. А мужъ въ велелѣпотѣ, то есть Моисей законодавецъ; а жена, исходяща отъ столпа, а ризы на ней преукрашенны и познащенны и преиспещрренны, то есть Пречистая Богородица."

„Что есть въ преисподнихъ земляхъ животно, и что есть градъ въ преисподнихъ, а во вратахъ градныхъ лежитъ камень, а на камени стоитъ звѣрь прикованъ, а въ зубахъ держитъ человѣка, а по зубомъ его течетъ млеко, а подъ каменемъ лежитъ змій, а подъ зміемъ лежитъ свитокъ? — Въ преисподнихъ животно, то есть рыба, а градъ, то есть адъ, сотворенъ бысть сотоны (ради) и его угодниковъ; а во вратахъ лежитъ камень, а на камени звѣрь прикованъ, то есть сотона, прикованъ и связанъ узами желѣзными, нерѣшимыми; а въ зубахъ держитъ человѣка, то есть Адамъ, мучимъ сотоною; а по зубомъ его изыде млеко, то есть кровь Господня. И взыде вопль Адамовъ ко Господу изъ ада, и Господь много помышляя, како избавити Адама отъ ада, и таяся Господь небесныхъ Силъ, и сниде на землю яко человѣкъ, и изліяше праведную свою кровь на главу Адамову, и изведе изъ ада вся съ нимъ пророки. А подъ каменемъ змій, то была въ раю змія и прельстила Евву. А подъ зміею свитокъ, то есть Адамово рукописаніе како далъ сотонѣ на весь родъ крѣпость" (*).

„Что есть горы высокія еленемъ? — Горы высокія еленемъ: калугеры (*) прибѣгающе въ Святую Гору и совершаютъ страхъ Божій, спасаются." (**)

„Что есть камень прибѣжище зайцемъ? — Камень есть Христова церковь, а зайцы православные христіяне, иже прибѣгаютъ въ церковь Божію отъ врагъ ненавидящихъ."

„Что есть скимни рыкающе восхитити и взыскати отъ Бога пищу себѣ? — Скимни суть пророки радующеся, егда хотяше Христосъ извести изъ ада и дати имъ пищу райскую въ подобно время."

„Что есть возсія солнце, и собрашася? — Солнце есть Христосъ воскресе изъ мертвыхъ, и собрашася Апостоли радующеся о воскресеніи его, и ста Іисусъ посреди и рече: миръ вамъ."

„Что есть: изыде человѣкъ на дѣло свое и на дѣланіе свое до вечера? — Человѣкъ есть Христосъ, сниде на землю и крещеніе пріятъ."

„Что есть сіе море великое и пространное; тамо гади, ихъ же не будетъ числа, животная малая съ великими? — Море есть весь міръ, а гади есть поганые языцы, а животная малая съ великими, то правовѣрни и маловѣрни."

Изъ другой статьи того же сборника, составленной тоже въ вопросахъ и отвѣтахъ, подъ заглавіемъ: Выписано и истолковано дѣянія прежнихъ временъ святыхъ Отецъ.

„Что есть еже рече: видѣхъ змія, лежаща при пути, хитающа коня за пяту, и сѣде конь на заднюю ногу и ждый избавленія отъ Бога? — Конь есть вѣра христіянская, а путь міръ сей, а змій Антихристъ, а пята послѣдній день вѣка сего, вонь же пріидетъ Антихристъ царствовати, и разоритъ вѣры христіянскія, доньдеже пріидетъ Господь и избавитъ люди своя отъ работы вражія."

„Что есть рече писаніе: видѣхъ жену сѣдящу на мори, а змія лежаща при ногу ея, и егда хотяше жена рождати отроча, а змія пожираше ея? — Море весь міръ, а жена есть церковь посреди міра, а змій діяволъ, возбраняетъ имъ и

(*) *Объ этомъ рукописаніи такъ повѣствуется въ апокрифахъ по русскимъ редакціямъ:* „Адамъ же сталъ орати землю да хлѣбъ пахать. И роди Адаму Евва сына Сиѳа вмѣсто Авеля. И пріиде ко Адаму сотона и рече: Адаме, что дѣлаешь? Адамъ же рече: землю орю, хлѣбъ пашу; хощу сытъ быти. Сотона же рече: Да чей еси ты? Адамъ же рече: Божій есмь. Сотона рече: Коли ты Божій, поди же ты на небеса: небеса Божіи, а земля моя. Адамъ же рече: Коли земля твоя, и азъ твой. Сотона же рече: Дай же мнѣ на себя рукописаніе и на весь родъ свой по себѣ. Адамъ же написа по себѣ рукописаніе и на весь родъ свой, крѣпость по себѣ. И потомъ рукописаніе нача имати на праведныя и грѣшныя до втораго пришествія Христова."

(*) Добрые старцы, монахи.

(**) Это и слѣдующія за тѣмъ — символическія толкованія Псалтыри.

прельщаетъ всѣми козньми своими, и врѣваетъ въ пути погибельные, въ пьянство и въ блудъ и во вся нужа мірская.“

Ѳ. Буслаевъ.

Мнѣніе Юрьевскаго Отца Архимандрита Фотія о писаніи и продажѣ Иконъ и надзорѣ за иконописцами, (*) *по силѣ Указа Святѣйшаго Синода отъ 27-го февраля 1830 года.*

Икона, говоритъ Святый Іоаннъ Дамаскинъ, есть подобіе, представленіе,—въ которомъ видѣнъ предметъ изображаемый; или—иконы суть книги вмѣсто буквъ, писанныя лицами и вещами, говоритъ Святый Григорій. Откуда же начало есть иконъ?—Не отъ человѣкъ. Самъ Богъ Отецъ, первый родилъ Сына—Слово свое— живую свою икону, естественное и ничѣмъ не отличное выраженіе своей вѣчности. Онъ же сотворилъ человѣка по образу своему и по подобію. Въ древнемъ законѣ самъ Богъ повелѣлъ Моисею ради чести и славы своея образы въ церкви сотворити. А къ новой благодати пришедъ, паки обрѣтаемъ, что иконы отъ самаго Господа Іисуса Христа начало свое возымѣли; ибо когда Авгарь, царь града Едесса, послалъ живописца во Іудею списать съ Господа нашего образъ подобный, и той невозмогъ, ради блистающія свѣтлости отъ лица его, сего сотворити. Самъ Господь, приложивъ убрусъ къ своему Божественному и животворящему лицу, вообразилъ на ономъ свое изображеніе, и тако послалъ сіе къ желающему Авгарю. Пишется же, что Святый Апостолъ и Евангелистъ Лука написалъ на иконѣ прежде образъ Господа нашего Іисуса Христа и Пречистыя его Богоматери; потомъ же Святыхъ Апостоловъ и пророковъ написалъ на иконѣ образы. И тако преемственно иконописаніе и иконопочитаніе предано вѣрнымъ; на 7-мъ Вселенскомъ Соборѣ утверждено, и Святою Церковію принято навсегда. Но какъ икона Господа Іисуса Христа и святыхъ его не просто есть подобіе и представленіе, въ которомъ видѣнъ предметъ токмо изображаемый, но есть подобіе и представленіе предметовъ святыхъ и Божественныхъ;—почему икона Господа и Святыхъ его есть Святыня Господня, и называется не простою, но Святою; а посему и иконописаніе есть дѣло Священное, духовное, и искусство премудрое, превосходящее всѣ прочія искусства и художества; ибо писатель Святыхъ иконъ есть служитель церкви, дѣлатель Святыни и живый изобразитель всякихъ Священныхъ лицъ и вещей. Оно само по себѣ есть безмолвное и Священное витійство. Почему справедливо Симеонъ Метафрастъ пишетъ такъ, говоря: рука иконописца вопервыхъ должна быть вещь мудрая; нѣкто же пишетъ, прибавляя къ тому: мы же полагаемъ, что та же рука благоговѣйнаго и честнаго иконописца должна быть вещь Священная и зѣло честная (Грам. 1668 года мая 12). И дѣйствительно искони столь честнымъ и мудрымъ дѣломъ почиталось искусство иконописное и живописное, что премудрые мужи Греческіе завѣтъ написали, дабы никто отъ рабовъ или плѣнниковъ хитрости иконной не учился; но токмо благородныхъ дѣти и совѣтничьи сыны тому художеству навыкали. Самые цари и князья во времена благочестія христіанскаго древле себѣ въ честь великую и славу причитали упражняться отъ дѣлъ своихъ иногда въ иконописаніи. Но въ Церкви Православной, освящающей всѣхъ вѣрныхъ, не воспрещалось право писать Святыя иконы и изображать, всякаго чина и званія людямъ, духовнымъ и мірскимъ, свободнымъ же, а не рабамъ. Право оное было на таковыхъ основаніяхъ утверждено,—вопервыхъ: иконописецъ или живописецъ, пріемлющій на себя дѣло писать и изображать Святыя иконы, долженъ быть искусенъ во своемъ художествѣ. Вовторыхъ: всякаго иконописца искусство сперва смотрѣнію подлежало,—написанныя иконы онъ долженъ былъ представить и получить свидѣтельство, что онъ Святыя иконы искусенъ писать, и потому ему на то давалось благословеніе; но и въ такомъ случаѣ всегда вновь написанныя иконы Святыхъ разсматриваемы были, свидѣтельствованы, и тогда уже освящаемы и пріемлемы, когда сходны были съ древними подлинниками и съ преданіями Богомудрыхъ и Святыхъ мужей. Втретьихъ: иконописца и живописца, яко служителя Божія церкви, никто не долженъ былъ понуждать писать простыя вещи. Вчетвертыхъ: всякому иконописцу строго возбранялось писать мірскія, соблазнительныя и иныя изображенія; ибо Божественная служба и иконное писаніе отъ Святыхъ Апостолъ начало пріяли. Посему подобаетъ священнику и иконописцу чистымъ быти, потому что говоритъ нѣкто подвижникъ: „Священникъ, служа Божественными словами, составляетъ плоть, ея же мы пріобщаемся во оставленіе грѣховъ, а иконописецъ, вмѣсто словесъ, начертываетъ и изображаетъ плоть, и оживляетъ, ей же мы покланяемся ради любви первообразныхъ; и

(*) См. въ 1-мъ Отдѣлѣ этого Сборника стр. 80. *Прим. Ред.*

буде случится имъ впасти въ какое-либо беззаконіе, оба непріятны." Должно же священнику и иконописцу быть свободнымъ, а не рабамъ, и когда иконописецъ изучится изображать съ древнихъ знаменій и новыхъ, долженъ приходить съ иконою во свидѣтельство къ Патріарху или Митрополиту, или Епископу, и буде икона его изображена искусно, духовная власть свидѣтельствуетъ житіе его, и благословляетъ Святитель иконы писать ему, и то благословеніе бываетъ ему вмѣсто поставленія писать и жить добродѣтельно; а буде не искусно изображеніе есть, взять по немъ поруку, чтобы и впредь ему не писать, а учиться иному рукодѣлію. Въ древней хартіи объ иконописцахъ, каковымъ имъ подобаетъ быти, такъ сказано: подобаетъ иконописцамъ чистымъ быти, житіемъ духовнымъ жить и благими нравами, смиреніемъ же и кротостію украшаться, и во всемъ благое творить: должны быть не сквернословцы, не кощунники, не блудники, не піяницы, не клеветники, ниже послѣдователи обычаямъ сквернымъ; понеже на таковое святое дѣло развратнымъ нѣтъ позволенія, такъ какъ и древле Господь сказалъ Моисею, что Веселеила наполнилъ Духъ Божій,—сей же Веселеилъ дѣлатель былъ Скиніи свидѣнія закона ветхаго. Кольми же паче должно нынѣ сущимъ подъ благодатію, пишущимъ образъ Спаса Христа Бога нашего, Пречистыя его матери и Святыхъ его тщиться о полученіи Духа Божія.—Въ той хартіи пишется, что иконописецъ долженъ быть свѣдущъ и искусенъ въ подражаніи древнимъ подлинникамъ и первымъ мастерамъ Богомудрымъ мужамъ, коимъ отъ начала предано по объявленію коегождо гдѣ бывшаго чудеси, или явленія, а самъ по себѣ новаго не долженъ прибавлять ни единыя черты. И такъ если кто и мнитъ себя весьма смысленнымъ быть, но кромѣ преданія Святыхъ отецъ не дерзать;—такожде если и весьма кто свѣдущъ въ изображеніяхъ Святыхъ иконъ, а живетъ неблагочестно, таковому писать не повелѣвать. А также кто и духовное житіе имѣетъ, но благолѣпно изображать не можетъ Святыя иконы, таковому писать оныя не повелѣвать, да питается онъ другимъ рукодѣліемъ, имъ же похощетъ. Впятыхъ: достойнымъ иконописцамъ и сподобльшимся Святаго иконнаго упражненія и благочестнаго житія, вездѣ таковымъ, наравнѣ съ честными людьми, якоже и причту духовному честь была воздаваема. Вшестыхъ: воспрещено было въ церковныхъ постановленіяхъ иконописцамъ, хотя и искусны весьма были въ изображеніи Святыхъ иконъ съ древнихъ подлинниковъ, и въ подражаніи Богомудрымъ мужамъ, дорогою цѣною Святыя иконы продавать. Вседьмыхъ: воспрещалось иконы, отъ рукъ невѣрныхъ написанныя, принимать, и Св. иконы въ руки невѣрныхъ продавать; а также и другихъ иновѣрныхъ христіанскихъ исповѣданій людямъ, искуснымъ въ живописи, не повелѣвалось церковныя Святыя иконы писать, о чемъ въ главѣ 126-й написано такъ: хотя и весьма иконное изображеніе по подобію есть, и хитро изображено у таковыхъ будетъ, поклоненія же не творить; потому что отъ рукъ невѣрныхъ изображены иконы; хотя и по подобію есть, но совѣсть ихъ нечистотѣ подлежитъ; Бога исповѣдаютъ вѣдати, а дѣлами отмещутся вѣдати его, мерзцы суще и непокорливы, ко всякому дѣлу благому не искусны. Въ осьмыхъ: общая же обязанность была всѣхъ писателей Святыхъ иконъ писать оныя и изображать, якоже на 7-мъ Вселенскомъ Соборѣ Святые и Богоносные отцы повелѣли, на всякомъ древѣ и камнѣ, и на столпахъ, и на стѣнахъ, и на сосудахъ церковныхъ, которые крѣпки существомъ, а на стеклѣ Святыхъ иконъ не писать и не изображать, понеже сія вещь есть удобосокрушительна; а также и на всѣхъ неприличныхъ вещахъ воспрещено было начертывать Священныя изображенія. Вдевятыхъ: запрещено было, чтобы на дскахъ иконъ не рѣзать, и на листахъ иконъ не печатать, какъ явствуетъ изъ грамоты Святѣйшаго Іоакима Патріарха, отъ 15 октября 7187 года, по случаю бывшаго Собора о нужнѣйшихъ исправленіяхъ церковныхъ догматъ, въ коей грамотѣ написано такъ: Вѣдомо великому господину, Святѣйшему Іоакиму Патріарху учинилося, что многіе торговые люди, рѣзавъ на дскахъ, печатаютъ на бумагѣ листы иконъ Святыхъ изображенія, и иніи же вельми не искусны, и не имѣющіи искуснаго мастерства, дѣлаютъ странно и печатаютъ на листахъ бумажныхъ развращенно образъ Христа Спасителя и Пречистыя Богородицы, небесныхъ силъ и Святыхъ Угодниковъ Божіихъ, которые никакого подобія первообразныхъ лицъ не являютъ, токмо укоръ и безчестіе наносятъ церкви Божіей и иконному почитанію, и изображеннымъ лицамъ — Святымъ тѣмъ неискусствомъ своимъ, и тѣ печатные листы образовъ Святыхъ покупаютъ люди, и украшаютъ тѣми храмины, избы, клѣти и сѣни пренебрежно—не для почитанія образовъ Святыхъ, но для пригожества, и берутъ оныя и мещутъ въ попраніе безчестно и безъ страха Божія; еще же торговые люди покупаютъ листы на бумагѣ же нѣмецкіе печатные, и продаютъ, которые листы печатаютъ

нѣмцы еретики, лютеры и кальвины по своему ихъ проклятому мнѣнію неистово и неправо на подобіе лицъ своея страны, и во одеждахъ своестранныхъ нѣмецкихъ, а не съ древнихъ подлинниковъ, которые обрѣтаются у православныхъ; а они еретики Святыхъ иконъ не почитаютъ, и, ругаясь развращенно, печатаютъ въ посмѣяніе христіаномъ, и таковыми листами иконы Святыя на дскахъ пренебрежны чинятся, и ради бумажныхъ листовъ иконное почитаніе презирается, а Церковію Святою и отеческимъ преданіемъ иконное поклоненіе и почитаніе издревле заповѣдано, утверждено, и писати на дскахъ, а не на листахъ велѣно. И того ради велѣти бы о томъ кликати бирючю, чтобъ на бумажныхъ листахъ иконъ Святыхъ не печатали, и нѣмецкихъ—еретическихъ не покупали, и въ рядахъ и по крестамъ не продавали. А если сему кто учинится преслушенъ, и начнетъ ради корысти своея такимъ образомъ листами торговать, и развращенно, неправо такіе листы печатать; тому быти отъ великихъ Государей въ жестокомъ наказаніи, и тѣ продажные листы вземше безцѣнно истребятся, а сверхъ того на томъ доправить большую пѣню.

Но какъ обращая вниманіе на настоящія времена, обычаи и произведенія иконописцевъ и живописцевъ, повсюду можно видѣть злоупотребленіе нынѣ въ писаніи Святыхъ иконъ, каковое злоупотребленіе такъ распространилось, что уже начали замѣняться Святыя иконы картинами и изображеніями не только въ Россіи сдѣланными, но и навезенными отъ иновѣрныхъ къ одному охлажденію вѣры и благочестія. Но сіе занятіе иконописанное, первоначально отъ Св. Апостолъ начавшееся, Святыми послѣ продолжаемое, и потомъ духовенству преданное, и духовенствомъ дѣемое, наконецъ перешло въ руки міранъ, не только духовнаго житія не имѣющихъ, но и всякаго званія и рода людей безъ разбору; отчего священныя изображенія въ такое уничиженіе приведены, что на всѣхъ простыхъ вещахъ стали оныя употреблять, а Св. иконы съ суемудріемъ писать, и даже вовсе несходно съ благочестіемъ христіанскимъ, и отсюду произошли разнаго роду мастера иконописные и живописные.

Вопервыхъ: какъ древле въ Россіи во времена благочестивыя были наилучшіе мастера, умѣющіе писать св. иконы въ монастыряхъ и при церквахъ; то сіе искусство и доселѣ еще осталось въ нѣкоторыхъ св. обителяхъ, и нынѣ есть мастера изъ монашествующихъ, которые пишутъ св. иконы, согласно древнимъ подлинникамъ и преданіямъ, — есть также и изъ бѣлаго духовенства; но впрочемъ оное духовное искусство почти совсѣмъ уничтожилось нынѣ въ духовномъ званіи, частію потому, что высшее духовное начальство упустило изъ виду въ духовныхъ училищахъ предметы рисованія, частію же и мастера въ духовномъ вѣдомствѣ мало по малу истребились.

Вовторыхъ: есть люди, называющіеся иконописцами, и умѣющіе писать по древнему и настѣннымъ писаніемъ алфреско, самымъ прочнымъ образомъ, происшедшимъ отъ монашествующихъ и духовныхъ мастеровъ, и мастера оные хотя имѣютъ у себя древніе подлинники, рисунки и преданія, какъ святыя иконы писать и изображать, и сами имѣютъ искусство въ церкви св. иконы писать, но въ нихъ усматривается слѣдующая неисправность.

1) Будучи не образованы въ учебныхъ заведеніяхъ, и не имѣя достаточнаго познанія въ Священномъ писаніи, церковной исторіи, догматахъ вѣры, ученіи и преданіяхъ Церкви, умѣютъ токмо списывать, но и то съ погрѣшностями и не всегда натурально.

2) Правильной живописи большею частію не знаютъ, а наемные рабочіе люди большею частію таковы, что каждый изъ нихъ знаетъ часть чего либо написать, а не цѣлое, какъ напримѣръ: одинъ знаетъ написать человѣческій образъ, а прочаго не знаетъ, иной знаетъ одѣяніе писать, а иной иное порознь.

3) У сихъ мастеровъ всегда бываетъ число рабочихъ иконописцевъ изъ простой черни, и житія многіе изъ нихъ невоздержнаго и зазорнаго, такъ что при благочестивомъ занятіи иконописанія одинъ соблазнъ иногда усматривается отъ таковыхъ иконописцевъ.

4) Мастера иконники по преемству отъ свойственниковъ получили подлинники и средства для иконописанія, и довольствуются тѣмъ, но нерадятъ о наученіи сему искусству, какъ слѣдуетъ, и оные подлинники скрываютъ у себя, дабы не было сіе ученымъ мастерамъ извѣстно, которые, какъ образованные люди, могли бы оными подлинниками воспользоваться, и въ совершенство привести древнее иконное искусство, и распространить къ пользѣ общей.

5) По рѣдкости древняго иконнаго мастерства, мастера иконные весьма дорого искусно писанное писаніе продаютъ, но сіи мастера приличнѣе предъ другими съ подлинниковъ списываютъ св. иконы, послѣдуя примѣру отцевъ своихъ, тѣмъ же упражнявшихся.

Втретьихъ: Живописцы Академическіе въ Академіяхъ *наукъ* (?) и художествъ, яко разсад-

никахъ нынѣ единственныхъ, гдѣ всѣ средства къ правильному искусству живописному преподаются, и откуда происходятъ мастера и искусные живописцы, гдѣ также искусство писать св. иконы должно быть доведено до совершенства для всѣхъ вообще, дабы и другіе могли учиться писать святыя иконы какъ въ святой церкви, такъ и въ домѣ. Но въ самомъ семъ общественномъ разсадникѣ правильнаго живописанія нѣтъ искусства исправнаго иконописнаго, и не видно доселѣ благой цѣли и пользы для святой церкви; ибо:

1) Нѣтъ почти ни одного образованнаго въ Академіи нынѣ художника, который бы имѣлъ искусство писать святыя иконы согласно древнимъ подлинникамъ, или восхотѣлъ бы тѣмъ заняться особенно.

2) Называющіеся живописцы Академическіе пишутъ образа большею частію не на дскахъ, а на холстинѣ, которая можетъ скоро истлѣть, и то веществомъ, скоро могущимъ портиться, а древнимъ веществомъ и искусствомъ или не знаютъ, или не хотятъ писать.

3) Пишутъ образа отъ ума и своего воображенія такъ неисправно, что не токмо духу вѣры христіанской не свойственно, но и преданіямъ Церкви противно, какъ напримѣръ: святымъ и благовѣрнымъ царямъ и прочимъ рода царскаго святымъ прибавляютъ такія вещи и одѣянія и прочая, какихъ въ бытность ихъ вовсе не было; Святителямъ также придаютъ такое одѣяніе и ризы, коихъ они въ живыхъ не носили, и пишутъ не такими красками, какъ слѣдуетъ, и во всѣхъ частяхъ по обычаю и разсужденію своему къ образу придаютъ произвольно то, что противно чудеси или явленію, или самой вещи въ изображеніи предмета.

4) Живописцы не имѣютъ у себя подлинниковъ древнихъ, святою Церковію принятыхъ, да и не имѣютъ никакого описанія Богомудрыхъ мужей первыхъ иконописцевъ, а подражаютъ формамъ и рисункамъ Итальянскимъ и другимъ иностраннымъ картинамъ, или съ натуры простаго человѣка пишутъ ликъ святаго, что нетокмо не должно имѣть въ церквахъ, но даже и въ домахъ держать не благочестно есть.

5) Живописцы пишутъ св. образа съ людей мірскихъ и часто безобразно и даже срамно, которое изображеніе вмѣсто благочестія представляетъ нечестіе, и вмѣсто святыни зазоръ совѣсти.

6) Пишутъ же образа люди такіе, кои ни молитвы, ни поста не содержатъ, — люди разныхъ исповѣданій, и которые въ другое время пишутъ соблазнительныя и прочія мірскія вещи.

7) Таковые живописцы произведенія свои съ суемудріемъ самою дорогою цѣною продаютъ, между тѣмъ какъ и туне въ церковь не должны быть пріемлемы оные.

Вчетвертыхъ: есть родъ людей, такъ называемыхъ, просто чертельщиковъ и рисовальщиковъ, которые съ иностранныхъ картинъ, какъ съ подлинниковъ, токмо сухими красками и карандашами рисуютъ на бумагѣ картины священныхъ изображеній, и также неистово и неблагочестно, и оными картинами нетокмо украшаютъ домы знаменитыхъ боляръ, но и дерзаютъ наряду со св. иконами поставлять и равно чествовать, и сіи картины бумажныя своего произведенія нѣкоторые печатаютъ и распространяютъ.

Впятыхъ: есть родъ людей, которые священныя изображенія выливаютъ на бронзѣ, мѣди, чугунѣ и прочихъ низкихъ веществахъ, а другіе изъ алебастра и другихъ составовъ, и оными наравнѣ съ человѣческими ваяніями и рукодѣліями въ лавкахъ и вездѣ торгуютъ, въ соблазнъ и посмѣяніе христіанскаго благочестія, чѣмъ наиболѣе занимаются иностранные выходцы, итальянцы и пр.

Вшестыхъ: есть родъ людей, которые священныя изображенія Христа Спасителя, Пресв. Дѣвы Богородицы и Св. Апостолъ и угодниковъ изображаютъ на табакеркахъ, тарелкахъ, чашкахъ и подобныхъ вещахъ и сосудахъ.

Вседьмыхъ: есть родъ людей, которые на коврахъ и прочихъ тканяхъ изображаютъ знаменіе креста и священныхъ вещей, кадильницъ и проч.; а другіе на Св. иконы нашиваютъ изъ матеріи ризы, лица же и руки рисуютъ красками, и ватою подкладываютъ, и выработываютъ изъ фольги и прочихъ вещей, совершенно какъ куклы, что есть сущее безобразіе и соблазнъ для благочестивыхъ людей.

О постановленіи вновь правилъ.

И такъ для удобнѣйшаго истребленія на будущія времена суемудрія въ иконописцахъ и живописцахъ, образовавшихся въ учебныхъ заведеніяхъ, свидѣтельствованныхъ и имѣющихъ право писать Святыя иконы, и къ прекращенію злоупотребленія въ необразованныхъ, не свидѣтельствованныхъ и своевольно пишущихъ, согласно священному писанію, правиламъ, ученію Святыхъ отецъ, и преданіямъ Святыя православныя Церкви Христовой, постановить нужно правила: 1, о писаніи и продажѣ Св. иконъ; 2, о способахъ къ пріобрѣтенію искусства Святыя

иконы писать; 3) каковымъ должно быть иконописцамъ, и 4) о надзорѣ за писаніемъ Святыхъ иконъ иконописцевъ.

Вопервыхъ, о писаніи и продажѣ Св. иконъ.

Правила о писаніи и продажѣ Святыхъ иконъ могутъ быть слѣдующія:

1) Должно писать и изображать Святыя иконы Господа и Бога и Спаса нашего Іисуса Христа, Пречистыя его Богородицы, Святыхъ небесныхъ безплотныхъ силъ и Св. угодниковъ Божіихъ истинно, право, благочестно и согласно книгамъ священнаго писанія, правиламъ, ученію и преданіямъ Святыя Православныя Церкви. Такъ какъ Св. иконы суть книги, лицами и вещами въ краскахъ писанныя кистью художника; то онѣ не должны быть противны книгамъ священнымъ и церковнымъ, состоящимъ въ письменахъ.

2) Такимъ образомъ Святыя иконы должно писать и изображать съ изданныхъ подлинниковъ, т. е. книгъ, гдѣ описаніе Святыхъ содержится, ихъ житія, естественнаго подобія, лѣтъ, одѣянія и прочаго, и подражать Святымъ и Богомудрымъ мужамъ, предавшимъ образцы Св. иконъ, Церковію принятые и хранимые, и надписывать на всякой иконѣ имена Святыхъ.

3) Писать на всякомъ древѣ не просто, а по древнему обычаю на придѣланной для прочности и искусно къ оному холстинѣ, которая на древнихъ иконахъ состоитъ, и изображать на сребрѣ, златѣ и прочихъ веществахъ, крѣпкихъ существомъ и приличныхъ, а также писать и изображать на стѣнахъ, столпахъ, сосудахъ и вещахъ церковныхъ.

4) Должно писать Святыя иконы изъ веществъ прочныхъ и приличныхъ, а росписаніе на стѣнахъ церковныхъ стараться, по древнему обычаю, дѣлать земляными красками на известковомъ составѣ искусствомъ, такъ называемымъ алфреско, которое, какъ есть прочно и на долгое время невредимо, такъ и издревле принято.

5) Такъ какъ Святою Церковію издревле воспрещено писать Св. иконы, и дѣлать другія Святыя изображенія просто на одной холстинѣ, удобно подлежащей тлѣнію и порчѣ, листахъ бумажныхъ, стеклѣ и прочихъ веществахъ, подверженныхъ скорому тлѣнію; то и нынѣ сіе воспретить должно.

6) Кромѣ распятія Господня, малыхъ крестовъ и домашнихъ малыхъ панагій, на древѣ не вырѣзывать иконы Господа, Пресвятыя Богородицы и Святыхъ; также не выливать на металлахъ низкихъ, какъ то: мѣди, чугунѣ, составахъ извѣстныхъ и подобныхъ неблагоприличныхъ и скудѣльныхъ (?).

7) Изображенія священныя на златѣ, сребрѣ и драгихъ каменьяхъ, на священныхъ сосудахъ и вещахъ церковныхъ дѣлать не иначе мастерамъ дѣлъ серебряныхъ и золотыхъ, какъ на правилахъ общихъ объ иконописаніи.

8) Святыя иконы, вновь написанныя, разсматривать, свидѣтельствовать и тогда освящать по чиноположенію и поставлять въ церквахъ, въ домахъ и въ жилищахъ по надлежащему.

Вовторыхъ, о способахъ къ пріобрѣтенію искусства писать святыя иконы.

Потребно поставить при семъ слѣдующія правила:

1) Поелику книги Священнаго писанія буквами, а Святыя иконы лицами и вещами въ краскахъ изображаютъ одно и тоже, и поелику Божественная служба и иконописаніе, между собою сродныя по предмету и цѣли, составляютъ дѣло священное, церковное и духовное; то необходимо нужно въ духовномъ вѣдомствѣ по учебнымъ заведеніямъ низшимъ и высшимъ ввести въ составъ учебныхъ предметовъ, въ оныхъ преподаваемыхъ, науку иконописанія, усилить мѣры и побужденія къ возведенію онаго искусства на степень возможнаго совершенства, дабы дѣти Священноцерковнослужителей, способныя и готовящіяся на служеніе Богу и царю, Церкви и отечеству, поступая въ монастыри, или къ градскимъ и приходскимъ церквамъ для проповѣди слова Божія и отправленія Божественныя службы, вмѣстѣ могли быть искусными въ иконописаніи, и снабжать тѣ мѣста, гдѣ проходятъ служеніе, иконами исправно написанными.

2) Какъ въ духовныхъ учебныхъ заведеніяхъ, особенно церковнослужительскія дѣти предъ всѣми мірскими изучаются Священному писанію и церковному ученію и служенію; то особенно предъ прочими искусство Св. иконы писать и изображать можетъ ими же удобно и правильно быть пріобрѣтено, и отъ нихъ преподаваемо; ибо безъ познанія о священныхъ предметахъ, изображаемыхъ на иконахъ, трудно истинно написать икону изображаемаго Св. предмета, каковая особенная неисправность въ мастерахъ мірскаго быту, и особенно между чернію, всегда почти была, и донынѣ бываетъ.

3) Изъ духовныхъ учебныхъ заведеній дѣти Священноцерковнослужительскія, способныя и достойныя по окончаніи учебнаго курса, когда

поступаютъ по вѣдомству духовному въ санъ Священный, или въ должности учителей, будучи научены сами искусно писать Св. иконы, могутъ быть главными мастерами, надзирателями, или учителями въ дѣлѣ иконописанія, а неокончившіе учебнаго курса, будучи причетниками, ежели они къ иконописанію способны, могутъ быть иконописцами, трудящимися для содержанія себя симъ священнымъ упражненіемъ подъ надзоромъ знающихъ иконописаніе.

4) Въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ гражданскаго вѣдомства, какъ имѣющихъ всѣ средства къ изученію воспитанниковъ рисовать правильно, но неимѣющихъ столь хорошихъ способовъ къ познанію священныхъ книгъ и церковныхъ наравнѣ съ воспитанниками духовныхъ учебныхъ заведеній, должно также предоставить право, какъ преподавать означенные предметы, приспособительно къ даннымъ правиламъ иконописанія и живописи, такъ и способнымъ и свидѣтельствованнымъ по разсмотрѣніи въ духовномъ вѣдомствѣ искусства и поведенія, предоставлять право писать Св. иконы.

5) Для исправнаго и единообразнаго способа писать Святыя иконы, и изображать по подобію учебныхъ книгъ, издать книгу *Подлинникъ*—весь годъ, двѣнадцати мѣсяцевъ подъ числами съ описаніемъ, гдѣ слѣдуетъ, подъ числомъ Святаго и рисункомъ въ лицахъ красками въ руководство повсемѣственное въ духовныхъ и свѣтскихъ заведеніяхъ отъ Святѣйшаго Сѵнода; равно и для мастеровъ, хотящихъ или долженствующихъ писать Св. иконы и приставленныхъ надъ тѣми смотрителей

Въ третьихъ, каковымъ должно быть иконописцамъ.

1) Иконы Святыя писать можетъ всякій духовнаго чина и мірскаго состоянія, — токмо люди свободные; но должны они имѣть какъ познанія въ Священномъ писаніи, ученіи и правилахъ Святыхъ отецъ, преданіяхъ православной церкви, такъ и знаніе исправнаго иконописанія, или въ учебныхъ заведеніяхъ, или внѣ оныхъ пріобрѣтенное.

2) Всякій иконописецъ долженъ быть сынъ Святыя Православныя церкви, житія благочестиваго и поведенія незазорнаго.

3) Должно иконописцу имѣть свидѣтельство своего искусства и подлинники для руководства, изданные и одобренные отъ духовной власти.

4) Должно писать Святыя иконы и изображать съ подлинниковъ древнихъ и изданныхъ въ руководство; воспрещается же снимать при изображеніи Святыхъ съ натуры, съ иностранныхъ картинъ и образцовъ, противныхъ преданіямъ Святыя церкви.

5) Не должно сверхъ мѣры Святыя иконы отягчать цѣною, но яко духовныя вещи особенно должны быть умѣренною цѣною пріобрѣтаемы.

6) Должно воспретить всякому иконописцу, кромѣ Святыхъ иконъ, иныя мірскія и соблазнительныя изображенія и вещи писать, такъ какъ служащій священному и духовному дѣлу не можетъ Богу и вмѣстѣ мамонѣ служить безъ грѣха и духовной погибели.

7) Подражая древнимъ и Святымъ Богомудрымъ мужамъ, всякій иконописецъ, для существеннаго и Святаго изображенія, Святыя иконы желая писать, долженъ постомъ и молитвою, и благими дѣлами себя пріуготовлять, особенно дабы пріять Духа Божія, единаго могущаго дать духъ разума и вѣдѣнія, како изображать словомъ или дѣломъ, или явленіемъ, или откровеніемъ преданное въ лицахъ и вещахъ красками художественною кистью.

Въ четвертыхъ, о надзорѣ за писаніемъ Св. иконъ и иконописцами.

Посему случаю должно поставить церковныя правила:

1) Надзиратель за иконописаніемъ долженъ быть первый изъ духовныхъ, избранный Епархіальнымъ Архіереемъ, и употребляемый въ посредство для надзора за писаніемъ и продажею иконъ и иконописцами.

2) Онъ долженъ избираться изъ монастырскихъ настоятелей, или за неимѣніемъ изъ бѣлаго духовенства, дознанной способности, знанія искусства иконописнаго, и испытаннаго поведенія.

3) По числу и разстоянію градовъ и уѣздовъ и благочинническихъ округовъ, можетъ быть въ губернскомъ городѣ главный одинъ для всей епархіи, и зависящіе отъ него въ каждомъ уѣздномъ городѣ уѣздные смотрители, а отъ тѣхъ въ округахъ благочинія благочинные.

4) Главные предметы надзора надзирателя: писанія Святыхъ иконъ, изображеніе на сосудахъ и вещахъ церковныхъ, продажа оныхъ и исправность иконописцевъ въ искусствѣ.

5) Для надзора за мастерами, состоящими не въ духовномъ вѣдомствѣ, долженъ быть мастеръ въ губерніи, или уѣздѣ, въ городѣ, или въ селеніи, которому надъ всѣми прочими мастерами ввѣрится смотрѣніе и свидѣтельствованіе на изданныхъ правилахъ; онъ долженъ быть отъ духовныя власти избранъ и объявленъ въ граж-

данскомъ вѣдомствѣ, и освобожденъ отъ другихъ службъ, ежели нужно, по примѣру церковныхъ старость, равно и награждаемъ.

6) Для наблюденія мастеръ иконописецъ можетъ осматривать мастеровъ прочихъ, ихъ мастерскія заведенія, а въ церквахъ и домахъ по возможности ихъ произведенія, о которыхъ вѣдомость онъ долженъ получать отъ мастеровъ въ свое время о произведеніяхъ сдѣланныхъ.

7) Если что усмотритъ сумнительнаго, и самъ по себѣ исправить не можетъ; то онъ о семъ обязанъ доводить до свѣдѣнія духовнаго смотрителя.

8) Всѣ мастера—иконописцы, и ихъ рабочіе люди и ученики въ духовномъ вѣдомствѣ къ духовному, а въ гражданскомъ къ главному изъ гражданскаго сословія мастеру въ иконописаніи обязаны являться и объявлять, гдѣ, куда, что, за сколько и для чего подрядились писать Святыя иконы въ церкви или прочія мѣста

9) Должно главному мастеру, прежде написанія Св. иконъ, представлять рисунки для разсмотрѣнія и свидѣтельствованія, а также въ церкви для иконостасовъ, полные образцы Святыхъ въ лицахъ и пр.

10) Въ церкви вообще иконостасы, Св. иконы и изображенія не писать и не изображать безъ предварительнаго разсмотрѣнія и свидѣтельствованія рисунковъ главнымъ мастерамъ, которые могутъ перемѣнять и исправлять оные.

11) На Св. иконахъ иконописецъ долженъ вырѣзать на оборотѣ, или писать имя свое, мѣсто жительства, годъ и число написанія.

12) Главный мастеръ, надъ иконописаніемъ надзирающій, духовнаго, или мірскаго состоянія, долженъ позади иконы печать казенную свою прикладывать свинцовую или сургучную. А дабы не вкралось какое-либо злоупотребленіе при распространеніи иконъ, для сего надобно дозволить писать и продавать Св. иконы однимъ мастерамъ при церквахъ или домахъ своихъ и заведеніяхъ, но подъ вѣдѣніемъ духовнаго смотрителя и въ духовномъ вѣдомствѣ, подобно какъ книги Священныя и церковныя съ одобренія духовной власти и въ духовномъ вѣдомствѣ издаются людями духовнаго или мірскаго званія.

Сообщено Дѣйств. Членомъ Архим. Макаріемъ.

Памятники Чешскаго искусства въ Карловомъ Тынѣ (**Karlstein**).

(Изъ письма А. Л. Дювернуа къ секретарю Общества).

Упоминанія Карлштейна въ сочиненіяхъ и народныхъ писателей патріотовъ и противуположно имъ настроенныхъ писателей нѣмецкихъ, въ равной мѣрѣ исполненныя восторга и гордости этимъ палладіумомъ народной славы и величія, заставляютъ предполагать обширную литтературу, посвященную столь достойному предмету. Еще Фр. Шлегель выражалъ желаніе видѣть художественное изданіе древностей Карлштеина, подобное тому, котораго удостоились художественныя сокровища Santa-Croce. Самъ не будучи призванъ къ тому, онъ обронилъ однако нѣсколько мѣткихъ замѣчаній объ отдѣльныхъ предметахъ. Они вошли въ литтературный оборотъ. Едва ли не менѣе слѣдовъ оставило по себѣ посѣщеніе Куглера (Kleinere schriften). Изслѣдованія Егеманта (1779—1780), къ которымъ подалъ поводъ кн. Кауницъ, были первымъ явленіемъ патріотическаго воодушевленія священною древностью Карлштейна въ новое время Но письма проф. Егеманта къ Кауницу не были публикованы въ свое время и считались потерянными, пока ихъ не открылъ знаменитый Ческій патріотъ гр. Франц. Штернбергъ. Переписавши, отрывки изъ нихъ сообщилъ уже въ 1834 не назвавшій себя авторъ о Карлштейнской живописи въ „Taschenbuch“ Бар. Гормайра (р. 77 и слѣд.). Если прибавимъ къ тому статью Примиссера въ „Wiener Jahrbücher“ за 1824 г., нѣсколько соображеній живописца Горчички въ той же статьѣ Гормайрова „Taschenbuch“, не большой монографическій очеркъ Миковца „Die Königliche Burg Karlstein in Böhmen (Wien und Olmütz. 1858), значительная часть котораго посвящена исторіи самаго зданія, статью о Капеллѣ Св. Екатерины въ Запповыхъ „Pamatkach“, то этимъ почти исчерпаемъ литтературу Карлштейна. Но Ческіе археологи не заставятъ, конечно, долго ждать болѣе обширнаго описанія древностей Карлштейна. Въ послѣдніе годы ихъ будущимъ трудамъ много приспѣли г. Вишекъ и Пражскіе художники, предпринявшіе въ обширныхъ размѣрахъ съемку съ предметовъ Карлштейна. Снимки г. Вишка мнѣ пришлось видѣть. Они обнимаютъ собой почти все изъ Капеллы Св. Креста и изъ стѣнописи въ корридорахъ, ведущихъ къ ней. За немногими исключеніями, они вѣрны и отлично исполнены. Но, какъ видите, доселѣ литтерату-

ра Карлштейна не богата! Но за то, какъ многочисленны надписи его посѣтителей! Во внутреннихъ ходахъ, ведущихъ къ капеллѣ, они грозятъ покрыть собою драгоцѣнную стѣнопись. И такъ, позвольте же мнѣ сообщить вамъ нѣсколько словъ объ этомъ неисчерпаемомъ источникѣ археологической и художественной пытливости. Мои недосмотры, ошибки прошу васъ объяснить тѣмъ, что для знакомства съ древностями Карлштейна, я могъ сберечь только немногія минуты, которыя остаются мнѣ отъ главныхъ занятій, призвавшихъ меня въ Прагу.

Карлъ IV, вскорѣ по вступленіи на престолъ (1346), 10 Іюня 1348 г., руками Пражскаго архіепископа Арношта-съ-Пардубицъ, положилъ первый камень замку, названному имъ, въ память по себѣ, Карлштейномъ, на р. Мжѣ, или Бераункѣ, въ гористой мѣстности верхне-силурскихъ холмовъ известковаго слоя. На мощной скалѣ, на разстояніи стрѣлы отъ берега р. Мжи, возвышается въ подковообразномъ очеркѣ замокъ, обнесенный двойною, а мѣстами и тройной стѣною, съ массивной башнею далеко превышающею остальныя части зданія. Для исполненія Карломъ задуманнаго зданія былъ приглашенъ изъ Авиньона строитель тамошняго папскаго дворца Матвѣй изъ Арраса. Замѣтное сходство въ нѣкоторыхъ подробностяхъ построенія Карлштейна съ Авиньонскимъ дворцемъ папъ, дѣйствительно ручается за то, что строитель Матвѣй изъ Арраса получилъ свое архитектурное образованіе въ Авиньонѣ (Миковецъ, стр. 3). Уже въ Мартѣ 1357 г. тотъ же архіепископъ Арноштъ освятилъ замокъ. Назначеніе замка—храненіе регалій, инсигній и важнѣйшихъ актовъ государственнаго архива, въ безопасность отъ всякихъ случайностей. Поэтому, понятнымъ образомъ, средоточіе всего зданія есть та капелла, въ которой были сложены предметы храненія, капелла Св. Креста. Она была освящена вложеніемъ въ ея стѣны, быть можетъ, безпримѣрно великаго числа частицъ Св. Мощей. Храненіе замка было ввѣрено, въ силу особо составленнаго леннаго устава Карлштейнскаго, рыцарямъ, занимавшимъ сторожевую башню, провозглашавшимъ ежечасно со стѣнъ замка извѣстный лозунгъ: „Dále od hradu dále ! at se nestesti nestane nenadále“. Богослуженіе было ввѣрено четыремъ капитулярамъ Карлштейнской капитулы и Декану, за исключеніемъ капеллы Св. Креста, въ которой служить имѣлъ право лишь епископъ. Сожительство женщины въ стѣнахъ замка было строжайше запрещено.

Кромѣ главной капеллы Св. Креста, въ стѣнахъ Карлштейна были освящены еще три: капелла Св. Николая, не сохранившая ничего изъ своей старины; капелла Св. Дѣвы Маріи—для духовенства, и въ ея стѣнѣ—маленькая капличка Св. Екатерины, служившая такъ часто мѣстомъ благочестиваго самозаточенія императора Карла. На сихъ двухъ мы остановимся бѣгло, ссылаясь для болѣе подробнаго описанія на Запповы Památky 1, 8, стр. 337—342. Къ сожалѣнію, большая часть стѣнописи и алтарные складни въ капеллѣ Пресв. Д. Маріи, или грубо реставрированы, или покрыты новымъ слоемъ масляныхъ красокъ во время Рудольфа II. По сохранившемуся тексту подъ древнею стѣнописью и по нѣкоторымъ остаткамъ безобразнаго дракона должно заключать, что предметомъ этой стѣнописи было Откр. Іо. XII, 3, 4 и IX, X. Остатки дракона, и особенно хорошо удержавшееся величественное изображеніе жены, стоящей на мѣсяцѣ (Откр. Іо. XII, 1, 5), заставляютъ предполагать искусную руку Вурмсера (Památky I, 8, 339). Вполнѣ сохранилось вотивное изображеніе Карла IV, на той лѣвой сторонѣ отъ главнаго алтаря, на которой сдѣлано стѣнное углубленіе для каплички Св. Екатерины. Вотивное изображеніе состоитъ изъ 3-хъ сценъ, архитектурно разграниченныхъ готическими арками на колоннахъ. Въ 1-й сценѣ К. IV, представленный въ естеств. велич., даруетъ своей супругѣ Бланкѣ крестъ; во 2-й онъ даруетъ перстень, по всему вѣроятію, сыну своему Вацлаву IV; въ 3-й онъ представленъ стоящимъ предъ алтаремъ, смиренно поклоняющимся Св. Кресту. Ни самыхъ изображеній, ни архитектурной ихъ рамки не коснулось время. Въ нихъ замѣтно нѣкоторое стремленіе къ природѣ, хотя менѣе всего это удалось художнику на юношѣ, въ обшитомъ горностаемъ плащѣ, въ домашней коронѣ, и въ башмакахъ съ острыми наконечностями, въ костюмѣ, совершенно подобномъ костюму королевы Бланки, въ которомъ всѣ, кромѣ Примиссера, согласились видѣть Вацлава IV, что несомнѣнно, если предположить, что въ этомъ вотивномъ изображеніи взятъ К. IV въ извѣстномъ только, одномъ періодѣ своей жизни. Положеніе юноши очень неудачно: движеніе руки очень не свободно; въ цѣломъ онъ имѣетъ даже нѣчто архаическое. Вотивное изображеніе представляетъ Карла, какъ построителя главной капеллы Св. Креста.

Этими тремя сценами, впрочемъ, мотивъ не исчерпанъ. Едва мы входимъ въ капличку Св. Екатерины, какъ видимъ надъ дверью грудное изображеніе К. IV и супруги его Анны, въ естеств. велич.,

соединившихъ свои руки на Св. крестѣ. Но здѣсь близость къ природѣ достигаетъ высшей степени, чѣмъ въ идеализованныхъ изображеніяхъ капеллы Пресв. Д. Маріи, хотя работа, весьма вѣроятно, принадлежитъ той же рукѣ Вурмсера. Припомнимъ, что капличка Св. Екатерины предназначалась К. IV-мъ для продолжительныхъ благочестивыхъ бдѣній и молитвъ. Съ этимъ назначеніемъ вполнѣ гармонируетъ интимность художника. Онъ изобразилъ здѣсь К. IV-го такимъ, какимъ онъ былъ въ дѣйствительности. Всѣ непріятныя особенности его наружности, хорошо извѣстной по памятникамъ историческимъ, рѣзко оттѣняются высокой и нѣжной красотою Анны. Сутуловатый, небольшаго роста, съ глазами, непріятно разставленными и выражающими биготизмъ, направляемый практическими цѣлями. Неблагородное очертаніе носа усиливаетъ впечатлѣніе прозаической хитрости, такъ сильно выступающей изъ подъ аффектированнаго биготизма. Это изображеніе Карла, составляющее продолженіе вотивной стѣнописи въ капеллѣ Маріи, ввело насъ въ маленькую капличку (12 ф. длины и 8 шир.), назначенную для благочестивыхъ упражненій К. IV. По преданію, онъ проводилъ цѣлые дни въ ней, во время своего пребыванія въ Карлштейнѣ. Внизу лѣвой стѣны показываютъ доселѣ отверстіе, изъ котораго подавали ему пищу и, можетъ быть, важнѣйшіе акты, не терпящіе отлагательства. Въ алтарной нишѣ изображена Богоматерь съ младенцемъ, окруженная съ одной стороны Карломъ, которому протягиваетъ руку младенецъ, съ другой—его супругою, Анною, въ сторону которой наклонила привѣтливо голову Богоматерь. Къ сожалѣнію, вполнѣ сохранилась только прекрасная голова императрицы. Краски, на водѣ приготовленныя, не удержались долго.

Согласно съ назначеніемъ своимъ, капличка Св. Екатерины, представляетъ миніатюру главной капеллы Св. Креста. Уединенное положеніе каплички, выведенной въ стѣнѣ, и ея малый размѣръ способствовалъ тому, что она сохранилась лучше, чѣмъ что нибудь въ Карлштейнѣ. Стѣны выложены драгоцѣнными каменьями; остальное—золото на гипсѣ. Потолокъ представляетъ сводъ въ 2-хъ отдѣленіяхъ; украшенъ сильно позолоченными крестообразными стропилами, соединяющимися на срединѣ потолка въ розетку, роскошно украшенную большими каменьями. Потолокъ и украшеніе стѣнъ представляютъ миніатюру капеллы Св. Креста. Если стѣны и незаняты табулятурой, то потому только, что негдѣ бы было ее исполнить. На правой стѣнѣ, впрочемъ, видны блѣдные слѣды 7 патроновъ чеськихъ, изъ которыхъ изображеніе Вацлава сохранилось еще свѣжѣе другихъ. Порчѣ много способствовало известковое поле рисунка и водяныя краски, также какъ и въ живописи въ алтарной ниши. Доска, вбитая въ стѣну (будто бы Вацлавовы носилки!) почти покрываетъ эту стѣнопись, исполненную, въ гармоніи съ капличкой, въ очень малыхъ размѣрахъ.

И такъ, въ вотивномъ изображеніи и въ капличкѣ Св. Екатерины мы видимъ самаго императора Карла погруженнымъ въ идею главной капеллы замка.

Миковецъ, желая дать идеѣ Карла источникъ литтературный, думаетъ найти его въ Титурелѣ, въ описаніи Гралевой капеллы, и приводитъ изъ него, какъ мѣсто наиболѣе убѣдительное, описаніе драгоцѣнныхъ украшеній капеллы: Berillen und kristallen waren da fin glas gesetzt etc. Описаніе, которое слѣдуетъ, дѣйствительно, напоминаетъ собою роскошь драгоцѣнныхъ украшеній капеллы Св. Креста. Но мы не можемъ удержаться отъ замѣчанія, что эти украшенія болѣе богаты деньгами, которыхъ стоили, чѣмъ идеями. Допуская возможность, что К. IV читалъ или слушалъ Титуреля, и что слова его поэмы: Die goldfarbe Sonne und darzu der silberweisse Mane den beiden waren ihre Bilde dargereichet von Edelkeit der Steine der Art und Farbe, die beider wol gleichet etc.—дѣйствительно воздѣйствовали на К. IV, и что онъ по ихъ внушенію своды передней части крестовой капеллы украсилъ подобіемъ небосклонна съ солнцемъ и звѣздами. Но К. IV, колѣнопреклоненный передъ крестомъ, на которомъ соединились его руки съ руками императрицы Анны, К. IV на вотивномъ своемъ изображеніи, какъ бы самъ лично, оставилъ по себѣ увѣтъ потомству,—искать источника его идей въ чемъ-то совершенно иномъ.

Между рукописями, которыя завѣщала намъ славная эпоха К. IV, оставившаго по себѣ, какъ извѣстно, нѣсколько произведеній и собственнаго литтературнаго таланта, находимъ два пассіонала, одинъ—безъ даты, половины XIV вѣка, другой, отмѣченный 1379 годомъ. Въ нихъ именно находимъ мы полнѣйшій источникъ его капеллы Св. Креста. Старшій, котораго начало сохранилось, открывается словомъ на адвентъ. За тѣмъ идутъ краткія житія, или мартирологи, изъ которыхъ каждый заключаетъ въ себѣ прославленіе Св. Креста, подвижниковъ котораго мы видимъ и на страницахъ пассіонала и на стѣнахъ капеллы Св. Креста, изображенными рукою Теодерика (Етржиха) Пражскаго,—и вездѣ

съ тѣми же инсигніями своего подвижничества. Мартирологъ прерывается словомъ на Воздвиженіе Св. Креста. Идея капеллы Св. Креста имѣетъ широкое ритуально-религіозное основаніе. Въ немъ мы находимъ весь циклъ праздниковъ, начинающихся адвентомъ. Съ Рождествомъ Христовымъ, празднованіе котораго приготовляли dominica adventus Domini, или dies ante natalem Christi были изстари связаны natalitia martirum (γενέθλια τῶν μαρτύρων). Смыслъ этого празднества уясняется слѣдующими словами Petri Chrysol. Sermo 129: „Natales sanctorum cum auditis, nolite putare illum dici, quo nascuntur in terra de carne, sed de terra in coelum, de labore ad requiem, de tentationibus ad quietem, de cruciatibus ad delicias, non fluxas, sed fortes, stabiles et aeternas, de mundanis risibus ad coronam et gloriam“: что подтверждается слѣдующимъ краткимъ изреченіемъ Тертулліяна (de cor. mil. c. 3) „oblationes pro defunctis pro natalitiis annua die facimus“. 1-го Января праздновалось обрѣзаніе І. Хр. И его изображеніе мы находимъ въ сводѣ окна въ лѣвой стѣнѣ передней части капеллы. Что касается до соотвѣтствія текста Пассіонала съ живописными изображеніями капеллы Св. Креста, то мы теперь же скажемъ, что пассіоналъ можетъ служить вѣрнѣйшимъ гидомъ не только для обозрѣнія живописи капеллы, но и для стѣнописи на лѣстницѣ, ведущей къ капеллѣ, въ которой изображены легенды Свв. Людмилы и Вацлава съ полной послѣдовательностью тексту этихъ легендъ въ Пассіоналѣ.

При входѣ въ капеллу Св. Креста, отворяемъ дверь, на которой изображенъ гербъ съ подписью имени бургграфа Карлштейнскаго Ярослава Боржиты-зъ-Мартиницъ. 1618. (1615—1618. 1621—1622).

Войдя, по лѣвую сторону видимъ стѣнную табулятуру въ 5 рядовъ съ изображеніемъ въ 2-хъ нисшихъ рядахъ — свѣтскихъ героевъ церкви, въ 3-хъ высшихъ — архіепископовъ, епископовъ и аббатовъ; по сторонамъ высшихъ рядовъ — не полныя, какъ бы урѣзанныя рамки съ изображеніями лжепророковъ по одному съ каждой стороны. Наверху въ меньшемъ размѣрѣ — Агнецъ, несущій крестъ, и ангелы съ обѣихъ сторонъ. Табулятура — современной живописи, ибо, по снятіи деревянныхъ досокъ, Егемантъ открылъ на внутреннихъ доскахъ легкіе очерки, отчасти углемъ, отчасти мѣломъ, для изображеній которыхъ предназначалась извѣстная рамка табулятуры. Эти очерки, по показанію Егеманта, имѣютъ рѣшительное сходство съ тѣми изображеніями, которые были послѣ поставлены на назначенныя имъ мѣста; они даже превосходятъ ихъ, ибо очерки этой искусной руки являются здѣсь не отягченными тѣмъ излишкомъ украшеній, которыми отягчены полныя изображенія, исполненныя красками (Taschenbuch. 80). Изображенія не умѣренно изобилуютъ драгоцѣнными каменьями и золотомъ. Изображенія свѣтскихъ князей имѣли въ рукахъ золотые щиты, съ гербами, которые впослѣдствіи Сигизмундомъ, въ началѣ XV в. были замѣнены деревянными съ раскрашенными гербами. Вслѣдствіе этого даже и щиты не могутъ помочь въ опредѣленіи лицъ: есть на нихъ и императорскіе орлы двуглавые и лиліи; но все это относится уже къ позднѣйшему времени. Какъ самая табулятура, съ ея излишнимъ украшеніемъ, такъ и работа производили на всѣхъ описателей этой живописи впечатлѣніе стѣнной живописи Византійской, современной К. IV-му (Фр. Шлегель). Живопись исполнена al tempera; колоритъ сухъ и нѣсколько теменъ. Выраженіе нѣкоторыхъ лицъ живо; есть разнообразіе въ положеніяхъ. Небрежность работы замѣтна на многомъ. У одного изъ епископовъ рука, въ которой онъ держитъ книгу, вывернута совершенно неестественно. Группа монаховъ, изображенная въ стѣнѣ около окна на правой сторонѣ этой задней части капеллы, сдѣлана, числомъ 6, на одно лице, и притомъ всѣ монахи имѣютъ кривые носы. Посмотрѣвши на эту группу, припомнишь, что эту особенность, хотя въ меньшей степени, раздѣляютъ многія изъ изображеній этой части капеллы. Художнику, очевидно, не всегда удавалось рисовать носы en face; онъ рисовалъ ихъ въ профиль. Эта особенность подала поводъ къ забавнымъ заключеніямъ. Нашъ вожатай заключилъ изъ этой черты, что эти монахи — 6 братьевъ Св. Войтеха (!). Темный колоритъ склонилъ Горчичку думать, что художникъ происходитъ изъ Греціи, и оттуда заимствовалъ смуглый типъ Армянъ, а пр. Фёстеръ, отрицая связь съ Византіей, объясняетъ эти особенности Славянскимъ типомъ, вліяніемъ Славянской народности (! Gesch. der deutsch. Kunst. 1, 190—191). Впрочемъ, не смотря на тяжеловатость формы и выраженія, нельзя не признать высокаго настроенія художника въ этихъ полныхъ достоинства и спокойствія лицахъ. Работа хороша даже въ платьѣ. Но, что касается послѣдняго, то, не смотря на широкія складки и хорошо мѣстами наведенныя тѣни, нельзя не признать и въ нихъ слѣдовъ нѣкоторой небрежности и поспѣшности. Украшенія на платьяхъ сдѣланы, замѣтнымъ образомъ, на готовомъ матерьялѣ. — Въ табулятурахъ по стѣнамъ

задней части капеллы бросаются въ глаза своимъ высокимъ художественнымъ значеніемъ, прежде всего, лжепророки Какъ ни странно мнѣ молчаніе о нихъ всѣхъ описателей Карлштейна, которыхъ мнѣ только случалось читать —что до моихъ личныхъ наблюденій, я вполнѣ убѣжденъ, что ихъ исполнилъ не Етржихъ Пражскій, которому принадлежатъ изображенія на полныхъ рамкахъ табулятуры. Это — полныя роскошной идеи лица: изъ своихъ обрѣзанныхъ тѣсныхъ рамокъ, они смотрятъ очами, оживленными страстью и завистью, и представляютъ, какъ оживленнымъ выраженіямъ лица, такъ и нѣсколько наклоннымъ положеніемъ, наконецъ живымъ движеніемъ рукъ, — рѣзкую противуположность изображеніямъ подвижниковъ Св. Креста, отличающимся выраженіемъ высокаго достоинства и спокойствія. Это образы въ высшей степени одушевленные. Техника—несравненно свободнѣе и выше. Даже краски красной одежды и шапки какъ то живѣе и лучше сливаются. Но эта задняя часть капеллы представляетъ работу еще высшей руки. Я говорю о Гіеронимѣ надъ дверію и о 4 папахъ въ пурпурѣ и тіарѣ по обѣимъ сторонамъ на придверной стѣнѣ. На нихъ также никто не остановился. Гіеронимъ — на правой сторонѣ наддвернаго свода; противъ него соотвѣтствующая рамка — пуста. Гіеронимъ изображенъ кардиналомъ, — въ пурпурѣ и соотвѣтствующей широкой шляпѣ, — устремившимъ взоръ въ развернутую передъ нимъ книгу. Етржихъ представляетъ людей въ размѣрахъ не много поболѣе естественныхъ; Гіеронимъ значительно больше. Реставрація на этихъ картинахъ не замѣтна. Не имѣя возможности судить о составѣ красокъ и не зная, предпринималъ ли кто надъ ними нужное для распознанія ихъ состава изслѣдованіе, я однако смѣю предположить, что эти фигуры писаны уже масляными красками. Къ сожалѣнію, я не имѣю ни какихъ данныхъ историческихъ, чтобы опредѣлить время этой высокохудожественной работы. Если довѣрять впечатлѣнію, они должны быть несравненно позже капеллы; по крайней мѣрѣ—Іеронимъ.

Описанная часть капеллы отдѣлена отъ передней желѣзною рѣшеткой, сильно позолоченной. В передней части капеллы Св. Креста находилось главное произведеніе Томаса-зъ-Мутины (изъ Модены), къ сожалѣнію, перенесенная съ своего мѣста въ Вѣнскій Бельведеръ, въ которомъ занимаетъ 1-ое мѣсто въ отдѣленіи старо-нѣмецкой школы (!). Это — алтарная живопись капеллы Св. Креста. Она представляетъ Богоматерь съ Іисусомъ на рукахъ; по сторонамъ Свв. Вацлавъ и Палмацій, во имя котораго К. IV построилъ церковь въ Буднянахъ, деревенькѣ, расположенной внизу Карлштейна. Не имѣвши еще случая видѣть эти картины въ Вѣнѣ, я привожу краткій ихъ очеркъ изъ помянутой статьи Примиссера въ Wiener jahrbücher: „фигуры представлены въ величину, едва достигающую половины человѣческаго роста. Богоматерь въ голубой, роскошно золотомъ тканой мантіи, держитъ на рукахъ божественное дитя, играющее съ собачкой. На возвышенномъ и прекрасномъ лицѣ Богоматери выражена и важность и участіе въ веселой игрѣ младенца. На нижнемъ краѣ средней части читается подпись: quis opus hoc finxit Thomas de Mutina pinxit, quale vides lector rabisini filius autor. Впрочемъ отъ Томаса-зъ-Мутины въ стѣнахъ крестовой палаты еще осталась живопись. Это—ecce homo и Мадонна. Ecce homo—не изъ лучшихъ произведеній Томаса и уступаетъ не только его алтарной живописи, но Мадоннѣ, находящейся съ нимъ въ одной рамкѣ. Она истинно величественна, и колоритъ ея не такъ сухъ. Эта живопись обдѣлана въ готическую рамку, которой колонны украшены живописью его же руки. Судя по этимъ маленькимъ работамъ его руки, онъ былъ великій мастеръ въ миніатюрной живописи. Подъ „ecce homo“ читаемъ: Thomas d'Mutina fecit. Егемантъ, вслѣдствіе ошибочнаго анализа, нашелъ, что Мутина, ровно какъ и Іетржихъ, писали масляными красками. Это впервые опровергъ Примиссеръ. Повторенный анализъ показалъ, что краски сдѣланы на желткѣ съ гумми. Съ исторической точки зрѣнія, по отношенію къ Эйку, какъ истинному изобрѣтателю масляныхъ красокъ, разобралъ вопросъ Вагенъ (Ueber Hubert und Johann van Eyck. 1822. p. 118). Живописная табулатура стѣнъ въ этой передней части капеллы замѣтно лучше исполнена. Въ ней нельзя указать ни на что, чтобы говорило о поспѣшности заказа. Напротивъ, можемъ указать нѣсколько образцевъ, которые какъ прелестію выраженія, такъ и достоинствомъ работы, приковываютъ къ себѣ. Изъ нихъ высочайшее произведеніе есть, конечно, Людмила, которой рамка помѣщена въ одной табулатурѣ съ другими старѣйшими мученицами, — Елизаветой, Екатериной и др. Выраженіе ея впередъ устремленныхъ глазъ необыкновенно живо; оно даетъ всему образу жизнь, не зависимую отъ той минуты, въ которой взята здѣсь Людмила. Она взята изъ плохой стѣнописи, съ которой мы познакомимся на обратномъ пути

изъ Крестовой капеллы, въ той сценѣ именно, когда она увѣнчалась вѣнцемъ мученническимъ. Въ стѣнописи плохо намѣченная ея фигура совершенно теряется рядомъ съ двумя не соразмѣрно громадными людьми, дѣлающими безобразныя усилія руками и ногами для того, чтобы затянуть „завой." Здѣсь же мы видимъ, кромѣ высокаго выраженія преданности Богу, ея руки сложенными для послѣдней молитвы и шею, обвитую тѣмъ „завоемъ", которымъ удушили ее убійцы. Работа платья и ея бѣлаго шлейера окончена до совершенства.—Елизавета, кормящая нищаго, исполнена также хорошо. Эта табулатура находится въ лѣвомъ окнѣ отъ алтаря. Въ сводѣ надъ этимъ окномъ находимъ нѣсколько евангельскихъ сценъ. Особенно хорошо—поклоненіе волхвовъ: младенецъ — прекрасной работы. Изображенія волхвовъ въ высшей степени замѣчательны по типу. Они живо напоминаютъ архаическій стиль лицъ Ассирійскихъ памятниковъ; локоны бородъ и головныхъ волосъ спускаются такими же правильными витыми прядами. Въ изображеніи І. Хр., посѣщающаго прокаженнаго Симона, Магдалина, отирающая ноги І. Хр., изображена подъ столомъ: черта наивности художника. На противуположной сторонѣ для подоконной живописи избрано мѣсто изъ Откр. Іо. Надоконный сводъ здѣсь раздѣленъ на 2 части: на одной изображенъ Богъ Отецъ съ книгою о семи печатяхъ, имѣющій съ одной стороны 7 звѣздъ, съ другой 7 головъ, изливающихъ изъ устъ, вѣроятно, кровь: голова Бога Отца окружена 4 знаками евангелистовъ. Въ другой части изображено поклоненіе безсверному Агнцу князей, приносящихъ Ему въ даръ свои короны; поодаль группа людей. Работа не подаетъ повода къ особеннымъ замѣчаніямъ: она посредственна. Не совершенство перспективной техники очень замѣтно на головахъ группы людей въ изображеніи поклоненія Агнцу. Любопытно припомнить, что знаменитая алтарная живопись братьевъ Эйковъ, которой части украшаютъ собою Берлинскій Королевскій музей (II, 1, №№ 512—523), имѣетъ предметомъ своимъ тоже мѣсто изъ Откр. Іо., съ тѣмъ любопытнымъ различіемъ, что обѣ части нашей подоконной живописи въ Эйковомъ произведеніи соединены въ одну картину, и что собраніе людей, пришедшихъ на поклоненіе Агнцу, несравненно многочисленнѣе и разнообразнѣе. Съ этой же правой стороны отъ алтаря начинается стѣнная табулятура: здѣсь находимъ прекрасные образа—Іо. Предтечи, 4 Евангелистовъ съ символическими ихъ знаками, Стефана Первомученика и т. д. Въ оконной табулятурѣ съ этой стороны встрѣчаемъ изображеніе Прокопа Ческаго, прекрасной работы, съ окрыленнымъ гадомъ на рукахъ. Онъ взятъ здѣсь такъ, какъ онъ представленъ въ краткой легендѣ современнаго живописи пассіонала: онъ изгналъ нечистаго духа изъ ескини, наводившей страхъ на окрестныхъ жителей. Гадъ—произведенія мастерской руки: въ немъ много движенія.....

А. Дювернуа.

Прага.
9-го Сент. 1865 г.

Современный вопросъ о значеніи Христіанскаго Музея въ народномъ просвѣщеніи.

Издатель Евангелическаго Календаря, г. Пиперъ, профессоръ Богословія въ Берлинскомъ университетѣ, основалъ при этомъ заведеніи Христіанскій Музей, назначенный для практическаго, нагляднаго знакомства слушателей съ главнѣйшими фактами въ исторіи христіанскаго искусства и древностей, отъ первыхъ вѣковъ христіянства до позднѣйшихъ временъ. Этотъ Музей долженъ былъ вмѣстить въ себѣ все важное и существенно-необходимое по этому предмету: и фрески Катакомбъ, и рельефы Саркофаговъ, и надгробныя надписи первыхъ вѣковъ христіанства, и мозаики Византійскія, и диптихи, и т. п.; а такъ какъ самые оригиналы разсѣяны по разнымъ мѣстамъ Европы, то надобно было ограничиться копіями, то есть, слѣпками, снимками и гравюрами, размѣстивъ ихъ въ историческомъ и систематическомъ порядкѣ для удобства при преподаваніи Богословія, и именно того отдѣла этой науки, который профессоръ Пиперъ называетъ *Богословіемъ Монументальнымъ*.

Но такъ какъ болѣе или менѣе элементарное изученіе основъ христіанской религіи, историческихъ и догматическихъ, составляетъ необходимую принадлежность вообще всѣхъ учебныхъ заведеній, и такъ какъ для элементарнаго знакомства съ истинами религіи, можетъ быть, еще полезнѣе, нежели для университетскаго преподаванія, наглядное изученіе по памятникамъ христіанскаго искуства, согласно съ тою мыслію Отцевъ Церкви, что изображенія должны замѣнять грамоту для безграмотныхъ: то профессоръ Пиперъ давно уже имѣлъ мысль о распространеніи христіанскихъ музеевъ для народнаго обученія въ школахъ, о чемъ онъ говоритъ подробно въ Евангелическомъ Календарѣ на 1857 г., предлагая планъ и указывая на средства къ заведенію при школахъ такихъ музеевъ.

Въ прошедшемъ году почтенному профессору и богослову удалось дать своей любимой мысли болѣе широкое развитіе, на педагогическомъ съѣздѣ филологовъ, въ Гейдельбергѣ, въ засѣданіяхъ 29 и 30 Сентября, на которыхъ г. Пиперъ прочелъ свое предложеніе *о введеніи монументальнаго, и въ особенности христіянскаго монументальнаго обученія въ гимназическое преподаваніе.* (*) Имѣя въ виду классическія основы нѣмецкихъ гимназій, Пиперъ къ христіянскому музею при гимназіяхъ присовокупляетъ выборъ снимковъ съ важнѣйшихъ памятниковъ искусства античнаго: что оказывалось необходимымъ уже и потому, что искусство древне-христіянское, и Римское и Византійское, первона ально усвоило себѣ многія формы античныя.

Главнѣйшие тезисы, предложенные профессоромъ Пиперомъ въ собраніи филологовъ, были слѣдующіе:

1. Введеніе этого предмета въ гимназическій курсъ требуется въ видѣ приготовленія къ университетскому изученію Исторіи искусства, и по преимуществу, классической и христіянской Археологіи.

2. Оно необходимо и для цѣли самаго обученія въ гимназіяхъ: вопервыхъ, въ отношеніи формальномъ, чтобы въ соотвѣтствіе образованію ума — развивать воображеніе и воспитывать вкусъ.

3. Потомъ, въ отношеніи содержанія, посредствомъ образцовъ классическаго и христіянскаго искусства дѣйствовать на образованіе характера, въ нравственномъ и религіозномъ смыслѣ.

4. Втретьихъ, чтобы согласовать дѣятельность школы съ потребностями общаго образованія.

5. Въ той мѣрѣ, въ какой требуется это монументальное обученіе въ школахъ, оно не встрѣтитъ себѣ препятствія со стороны способностей учащихся; потому что произведенья искусства имѣютъ именно то качество, что способны служить средствомъ къ развитію на каждой ступени обученія.

6. Изученіе искусства въ гимназіяхъ не потребуетъ себѣ особыхъ часовъ для преподаванія, но будетъ прилагаться къ родственнымъ предметамъ обученія. Оно должно не отягощать школу новымъ матеріаломъ, а восполнять и облегчать методъ преподаванія.

7. Надлежащее мѣсто для этого, вопервыхъ, чтеніе писателей, преимущественно древнихъ поэтовъ (Гомера, Виргилія, Трагиковъ): здѣсь монументальное обученіе служитъ столько же для уразумѣнія писателей, по взаимному отношенію литературы и искусства, сколько и для изученія древностей вообще, для которыхъ въ одинаковой мѣрѣ важны оба эти источника.

8. Вовторыхъ, при изученіи Исторіи.

9. Втретьихъ, Религіи, и прежде всего въ ея историческихъ отдѣлахъ, какъ въ Библейской, такъ и Церковной исторіи. Памятники христіянскаго искусства способствуютъ также и при объясненіи догматическаго отдѣла.

Предложеніе Пипера обсуживали на съѣздѣ Гасслеръ изъ Ульма, профессоръ Штаркъ изъ Гейдельберга, Штой изъ Іены, Директоръ Пидеритъ изъ Ганау, Директоръ Моммсенъ изъ Франкфурта-на-Майнѣ, профессоръ Фонъ-Лангсдорфъ изъ Гейдельберга и друг., и согласно пришли къ убѣжденію въ пользѣ введенія монументальнаго обученія въ гимназіяхъ, и признали его желательнымъ; для окончательнаго же рѣшенія вопроса возложили на Пипера, чтобъ онъ въ слѣдующемъ году на съѣздѣ филологовъ сообщилъ о результатахъ, какіе усмотрятъ преподаватели на практикѣ, при введеніи въ гимназіяхъ сказаннаго монументальнаго обученія.

Эта педагогическая мѣра, принятая на съѣздѣ нѣмецкихъ филологовъ, заслуживаетъ вниманія во многихъ отношеніяхъ.

Вопервыхъ, она свидѣтельствуетъ, что наша современность, не смотря на ея практическія тенденціи и на господство наукъ матеріальныхъ, не только не чуждается **искусства**, но даетъ ему по возможности самое широкое вліяніе, распространяя его даже въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ, въ видахъ нравственнаго и религіознаго образованія.

Вовторыхъ, даже въ самой Германіи, гдѣ такъ глубоко пустило свои корни классическое образованіе, и при томъ въ школахъ Евангелическаго исповѣданія, **искусство христіянское** для общаго образованія признается стольже элементарнымъ и необходимымъ предметомъ, какъ и искусство античное, польза котораго, по его прямому отношенію къ классическому обученію, для нѣмецкихъ педагоговъ давно уже не подлежала сомнѣнію.

Втретьихъ, предложеніе ввести въ среднія учебныя заведенія монументальное обученіе принадлежитъ человѣку, особенно заинтересованному этимъ предметомъ съ точки зрѣнія **религіозной**, г. Пиперу, профессору Богословія и учредителю при Берлинскомъ Университетѣ

(*) Ueber die einführung der monumentalen, insbesondere der christlich-monumentalen studien in den gymnasial-unterricht. Leipzig. 1865.

Христіянскаго Музея. Какъ Лютеранинъ и Нѣмецъ, онъ дѣлаетъ необходимую для нѣмецкихъ школъ уступку въ пользу античныхъ преданій, но главная его мысль состоитъ въ распространеніи въ гимназіяхъ преимущественно христіянскаго искусства, какъ гласитъ уже и самое заглавіе предложеннаго имъ на съѣздѣ чтенія, выше приведенное.

Во Франціи давно уже введено въ среднія учебныя заведенія преподаваніе христіянской Археологіи по памятникамъ искусства. На заглавной страницѣ знаменитаго учебника Комона (*Abécédaire ou rudiment d'Archéologie, изд. 3-е, 1854 г.*) читается, что эта книга „одобрена институтомъ для обученія этой наукѣ въ коллегіяхъ, семинаріяхъ и въ школахъ мужскихъ и женскихъ". То же самое обученіе, по предложенію профессора Пипера, вводится и въ нѣмецкихъ гимназіяхъ, съ присовокупленіемъ обозрѣнія античнаго искусства, столько же необходимаго для изученія классическихъ писателей, какъ и для яснаго уразумѣнія элементовъ искусства древне-христіянскаго.

Сообщая о новой педагогической мѣрѣ въ Германіи и указывая на введеный уже обычай во Франціи, я вовсе не имѣю намѣренія касаться вопроса о русскихъ гимназіяхъ, которымъ и безъ новыхъ проэктовъ предстоитъ еще многое выработать и порѣшить для обезпеченія своего благоденствія. Но я обращаю вниманіе читателей на мысль профессора Пипера и на его христіянскій Музей при Берлинскомъ Университетѣ съ тѣмъ, чтобъ публика вполнѣ оцѣнила важность и современность подобныхъ систематическихъ собраній памятниковъ христіянскаго искусства въ копіяхъ. Счастливые начатки такихъ собраній въ Россіи представляютъ намъ два Христіянскихъ Музея, одинъ въ Петербургѣ, при Академіи Художествъ, другой въ Москвѣ при Публичномъ Музеѣ, при которомъ состоитъ и Общество Древне-Русскаго искусства. Первое собраніе имѣетъ болѣе практическое назначеніе, для обученія художниковъ; второе имѣетъ назначеніе болѣе теоретическое, образовательное, предлагая публикѣ наглядное знакомство съ развитіемъ христіянскихъ идей, выражаемымъ въ послѣдовательной исторіи памятниковъ искусства.

Если уже и на Западѣ, столь богатомъ художественными оригиналами, пришли къ убѣжденью въ необходимости систематическихъ собраній въ копіяхъ съ важнѣйшихъ памятниковъ, разсѣянныхъ повсюду; то тѣмъ необходимѣе такія собранія въ Россіи, христіянскіе памятники которой не восходятъ далѣе XI в., и притомъ уже въ позднѣйшемъ византійскомъ стилѣ. Все, что сохранилось въ нашихъ церквахъ, ризницахъ, молельняхъ, не что иное какъ случайные отрывки и познѣйшіе отголоски ранняго христіянскаго преданія, къ которому однако, по общему убѣжденію, тяготѣетъ вся наша православная старина. Чтобы элементы этого преданія, разсѣянные въ памятникахъ искусства и въ Византіи, и Римѣ, и Равеннѣ, и на Аѳонской Горѣ, и въ другихъ мѣстахъ на Востокѣ и Западѣ, собрать въ одно систематическое цѣлое, нѣтъ и не можетъ быть иного средства, какъ по возможности удовлетворительныя копіи, которыя въ наше время производятся отлично, благодаря фотографіи и другимъ изобрѣтеніямъ.

Итакъ, не только для обще-христіянскаго образованія, но и для уразумѣнія своихъ собственныхъ православныхъ преданій, систематическій Музей въ копіяхъ есть учрежденіе, для Русскихъ равно необходимое, въ которомъ должны нераздѣльно сливаться ихъ интересы національные съ основами Европейской цивилизаціи.

Что такое собраніе не можетъ быть замѣнено никакою ризницею или Оружейною Палатою, я покажу на двухъ трехъ примѣрахъ.

Извѣстно, что таинство крещенія черезъ погруженіе принадлежитъ къ обрядамъ первоначальнымъ, и что поливаніе, принятое католиками, есть уже позднѣйшее отклоненіе. Ни одна изъ русскихъ церквей или ризницъ не рѣшитъ этого вопроса; потому что для этого нужно имѣть передъ глазами снимки съ древнѣйшихъ изображеній Крещенія Іисуса Христа, начиная со временъ почти царя Константина и до XII вѣка включительно, изображеній, какъ восточныхъ, такъ и западныхъ, разсѣянныхъ по всей Европѣ въ мозаикахъ, рельефахъ, миніатюрахъ и другихъ драгоцѣнныхъ памятникахъ, общее обозрѣніе которыхъ возможно только въ копіяхъ.

Чтобы убѣдиться, что наша иконопись, за немногими исключеньями не восходящая далѣе XVI или XV в., сохранила въ себѣ древнія преданія, надобно почерпать эти преданія въ памятникахъ, оставшихся отъ времени до X в., конечно не въ Россіи, которая только въ томъ столѣтіи приняла крещенную вѣру.

Въ преніяхъ съ старовѣрами особенная важность приписывается формѣ креста и перстосложенію. Чтобъ рѣшить эти вопросы наглядно, по памятникамъ христіянскаго искусства, которые восходятъ къ IV в. и ранѣе, надобно обратиться

за справками въ Римъ и другія древнія мѣстности.

Всѣ эти неудобства, по возможности, устраняются учрежденіемъ систематическаго музея христіянскаго искусства въ копіяхъ. Зародышъ такого собранія, какъ сказано, уже существуетъ при Московскомъ Публичномъ Музеѣ, и постоянно разростается, благодаря всеобщему интересу, возбуждаемому въ публикѣ такимъ важнымъ и понятію всѣхъ доступнымъ предметомъ. Что же касается до будущности этого собранія, то она обезпечена заботами учрежденнаго при Музеѣ Общества Древне-Русскаго искусства, а еще болѣе важностью самого предмета для народа, въ которомъ христіянское просвѣщеніе составляетъ основу цивилизации и національнаго сознанія.

Ѳ. Буслаевъ.

Замѣтки о древностяхъ Кіевскихъ, въ іюнѣ 1864 года.

Въ первый разъ оставилъ я Кіевъ въ октябрѣ 1829 г., а спустя тридцать четыре года и восемь мѣсяцевъ удалось мнѣ опять увидѣть свою родину и поклониться ея святынѣ. Со стороны Броваровъ Кіевскія горы и возвышающіеся на нихъ храмы, особенно златоглавая Святая Лавра производятъ чувства умилительныя. Родное это мѣсто и родное православіе сильно слились съ чувствами и помыслами человѣка русскаго. О впечатлѣній, какое произвелъ на меня перестроенный Кіевъ, не знаю что и сказать. Передѣлка его не могла возродить во мнѣ восторга, но часто возбуждала изумленіе.

Обращаюсь къ своей цѣли: къ древностямъ.

Остановившись въ гостинницѣ Михайловскаго монастыря и посѣтивъ Печерскую Лавру, обратилъ я вниманіе свое преимущественно на Софійскій соборъ, этотъ единственный храмъ въ Россіи, по обилію въ немъ древностей, незамѣнимыхъ никакими богатствами, никакимъ великолѣпіемъ новѣйшаго времени.

Прежде всего я обязанъ упомянуть о томъ просвѣщенномъ радушіи Кіевскаго духовенства, съ которымъ оно встрѣчаетъ путешественника и всякаго любопытнаго изыскателя древностей. Съ благодарностію воспоминаю, какъ ключарь, О. Николай Оглоблинъ, да и многія другія должностныя лица Софійскаго собора, узнавъ мое желаніе копировать фрески, охотно содѣйствовали моей цѣли, съ любезностію и предупредительностію показывали всѣ доступныя мѣста святаго сего храма и всѣ предметы, почему либо достойные вниманія. Такое же безкорыстное вниманіе нашелъ я въ обители Святой Лавры Печерской и даже во Флоровскомъ монастырѣ, изъ котораго, на распросы мои о времени построекъ нѣкоторыхъ зданій, получилъ краткое письменное извѣстіе, которое съ признательностію и употреблю при своемъ описаніи. Въ Михайловской обители я не замѣтилъ предупредительности; но и здѣсь долженъ вспомнить съ великою благодарностію объ іеромонахѣ отцѣ Иларіонѣ. Составляя историческую опись главныхъ зданій и предметовъ своего монастыря, онъ радушно сообщалъ мнѣ факты и не скрывалъ отъ меня даже фоліанта старинныхъ грамотъ въ оригиналѣ и въ копіяхъ. Къ сожалѣнію, по краткости времени, я не могъ воспользоваться этимъ сокровищемъ.

И такъ, по указанію О. Николая Оглоблина я занялся срисовываніемъ фресковъ въ теперешнемъ алтарѣ трехъ Святителей, а первоначально посвященномъ Св. Георію, ангелу В. Кн. Ярослава. Весь алтарь этотъ покрытъ изображеніями, относящимися къ жизни и мученію Св Георгія. Фрески на боковыхъ стѣнахъ подновлены, но находящіеся на восточной полукруглой стѣнѣ и на сводѣ ея, такъ какъ ихъ удалось открыть довольно счастливо, безъ поврежденій, то по волѣ Государя Николая Павловича, они оставлены совершенно нетронутыми, въ своемъ первобытномъ видѣ. Изображеніе Св. Георгія наполняетъ собою почти весь сводъ этого малаго алтаря, и по обѣимъ сторонамъ онаго находятся еще какіе-то изображенія; особенно по правую руку святаго вдали представлено необыкновенно странное лице человѣка или звѣря; но поле всей картины находится въ пятнахъ и разобрать ничего не можно. Подъ изображеніемъ св. Георгія находится одно окошко, освѣщающее алтарь, а по обѣ стороны онаго представлены по три Святителя. Изображеніе св. Георгія и одного изъ Святителей старался я скопировать сколько можно вѣрнѣе съ оригиналомъ, не перемѣняя и не украшая фигуръ, какъ это дѣлалъ Г. Солнцевъ, о чемъ расказываютъ многія лица, служащія при Софійскомъ соборѣ. Потомъ скопировалъ я еще св. Меркурія въ одномъ довольно темномъ корридорѣ, который оканчивается придѣломъ св. Владиміра съ надгробіемъ Великому Кн. Ярославу. Также срисовалъ одинъ фрескъ на лѣстницѣ, ведущей на хоры, изображающій стрѣлка.

При первомъ взглядѣ на Софійскій соборъ, невольно бросается въ глаза порча, происшедшая отъ времени. Такъ подъ главнымъ куполомъ на парусахъ мозаика почти вся осыпалась; тоже самое и на восточномъ главномъ полусводѣ, гдѣ находится знаменитое изображеніе Божіей Матери. Передняя половина этого свода вся подновлена и вызолочена. Изъ всѣхъ фресковъ очень немногіе остались въ первоначальномъ видѣ. Изъ распросовъ на мѣстѣ узналъ я непечатную исторію обновленія этого славнаго храма, узналъ имена дѣйствительныхъ знатоковъ и истинныхъ дѣятелей по реставраціи, то есть, тѣхъ, кто не портилъ и не разрушалъ фрески, но поправляя приводилъ ихъ въ первоначальный видъ. Исторія эта чрезвычайно любопытна и доказываетъ, какъ часто самыя благія намѣренія удаются съ величайшимъ трудомъ.

Но при этомъ должно сказать нѣсколько словъ о тѣхъ явленіяхъ Софійскаго собора, которыя въ немъ происходятъ отъ вліянія лѣтней теплоты и земняго холода. Въ соборѣ этомъ тепло до декабря; но какъ въ немъ нѣтъ печей, то съ декабря холодъ мало по малу увеличивается; въ мартѣ, апрѣлѣ и маѣ онъ становится нестерпимъ и нездоровъ. Стѣны начинаютъ испарять холодный воздухъ, покрываются мокротою, текутъ; въ иныхъ мѣстахъ на полу образуются лужи. Это самое опасное время для священно-и церковно-служителей сего храма; причемъ можно легко простудиться. Величественная Исаакіевская церковь въ столицѣ нашей, не смотря на обильное отопленіе оной, не изъята отъ подобнаго же обстоятельства, разумѣется въ степени едва примѣтной, но все же примѣтной, потому что во многихъ мѣстахъ живопись на сводѣ подъ куполомъ уже значительно пострадала и притомъ въ короткое время своего существованія.

Мы распространились о температурѣ зданія по той причинѣ, что обстоятельство это имѣло важное вліяніе на ходъ реставраціи фресковъ. Первый, занявшійся исправленіемъ, былъ петербургскій икононисецъ Пошехоновъ; ему пришла оригинальная мысль отдѣлывать древнія фрески клеевыми красками. Но когда церковь вначалѣ весны покрылась мокротою, то краски Пошехонова попортились и потекли. Ему отказали. Пригласили Лаврскаго монаха и иконописца Иринарха, а въ помощь къ нему поступилъ Іосифъ Желтоножскій (нынѣ священникъ). Но О. Иринархъ не понималъ древности и не дорожилъ ею. Когда онъ многое испортилъ, то Комитетъ вынужденъ былъ и ему отказать, а Іосифу Желтоножскому предложилъ продолжать дѣло. И дѣйствительно, человѣкъ этотъ молодыхъ лѣтъ, полный жизни и энтузіазма къ своему искусству, обласканный довѣріемъ Комитета, вручившаго ему такъ сказать, судьбу драгоцѣнныхъ фресковъ, съ помощію сорока своихъ учениковъ, совершилъ громадный подвигъ, возстановилъ древнія изображенія въ возможно первоначальномъ видѣ.

Въ заключеніе скажу нѣсколько словъ о фрескахъ, открытыхъ недавно въ церкви Спаса на Берестовѣ, т. е. въ Печерской крѣпости и въ Кирилловской обители. *)

Что вся очень небольшая церковь св. Спаса покрыта фресками, скрывающимися подъ жалкимъ подновленіемъ новѣйшихъ маляровъ, и что открытые доселѣ фрески, въ отношеніи искусства, стоятъ гораздо выше фресковъ Софійскаго собора: то для этого достаточно только увидѣть каждому изъ насъ, чтобы убѣдиться въ справедливости этихъ словъ. Однимъ словомъ: чудныя фрески! Но чтобы открыть и сохранить этотъ безцѣнный памятникъ, чтобы его изслѣдовать и чтобы отвратить сырость въ церкви, засыпанной землею бастіона Печерской крѣпости, — для всего этого нужны деньги; а между тѣмъ только Петръ I видѣлъ этотъ храмъ святый, но Великому не до фресковъ было тогда. Видѣлъ этотъ храмъ и другой геніальный человѣкъ — Платонъ, Митрополитъ Московскій; но онъ былъ богатъ ученостію, а не деньгами. Все же не должно забывать, что это единственный остатокъ временъ Равноапостольнаго Владиміра, что это самый древній храмъ во всей Россіи.

Открытіе фресковъ въ Кирилловской обители сопровождалось даже куріозною случайностію. Приказъ Общественнаго Призрѣнія вознамѣрился въ 1860 г. поправить бывшую обѣлку церкви. Архитекторъ Беретти осмотрѣлъ, написалъ смѣту и велѣлъ прежнюю обѣлку перетереть, чтобы стѣны вышли гладкія. Стали тереть, т. е. стирать прежніе слои: и чтоже? — оказались фрески! Но работникамъ до этого дѣла нѣтъ, они продолжали тереть немилосердно. Мѣстный священникъ, Петръ Орловскій, увидя фрески, изумился; онъ не зналъ, радоваться ли нечаянному открытію, или оплаки-

*) Благодаря О. Іос. Желтоножскому, въ собраніи Общества Древне-Русскаго Искусства въ настоящее время имѣются снимки съ нѣкоторыхъ ихъ фресокъ Спаса на Берестовѣ, искусно сдѣланныя этимъ достойнымъ иконописцемъ. Эти снимки будутъ изданы въ одномъ изъ Сборниковъ Общества. *Прим. Ред.*

вать истребленіе онаго въ самомъ началѣ; но ободрясь, сталъ протестовать и остановилъ рабочихъ. Разгнѣванный зодчій, что его смѣта не достигаетъ цѣли, велѣлъ работу продолжать. Начали опять тереть и скресть стѣны и вновь открыли и разцарапали много фресковъ. Но сонмъ духовныхъ вооружился противъ новѣйшаго вандализма, ходатайствовалъ у Генералъ-Губернатора о спасеніи погибавшей драгоцѣнности, и работы опять пріостановлены. Въ такомъ видѣ созерцалъ и я эти нечаянныя открытія, носящія на себѣ глубокія язвы желѣзныхъ скребковъ. Церковь также вся украшена фресками, и самые сюжеты весьма похожи на Софійскіе, но работа гораздо новѣе и, если я не ошибаюсь, гораздо ниже въ художественномъ отношеніи. Теперь остается вопросъ: Будутъ ли возстановлены фрески, или ихъ вовсе соскребутъ со стѣнъ и замажутъ известью? Вопросъ этотъ доселѣ еще не рѣшенъ; но просвѣщенное Кіевское духовенство не унываетъ и не охладѣваетъ. Отъ всего сердца желаю ему полнаго успѣха!

Николай Закревскій.

Москва.
Августъ 1864 г.

Описаніе иконы Божіей Матери Благовѣщенія съ лицевымъ Акаѳистомъ по полямъ, находящейся въ Ростовскомъ Борисоглѣбскомъ монастырѣ въ теплой церкви Благовѣщенской.

Икона Благовѣщенія Божіей Матери, съ лицевымъ Акаѳистомъ по полямъ его, находится въ Ростовскомъ Борисоглѣбскомъ монастырѣ; написана очень хорошимъ иконнымъ письмомъ не позже 1527-го года, времени освященія теплой во имя Благовѣщенія Божіей Матери церкви, гдѣ она была мѣстною храмовою иконою. Теперь она находится въ той же церкви въ иконостасѣ въ олтарѣ, въ XIX-мъ вѣкѣ при Архимандритѣ Раѳаилѣ передѣланномъ. Прежде здѣсь были клироса, и народъ предстоялъ, а теперь олтарь. Прежній же олтарь занимаетъ малая разница. Дска ея сосновая довольно толстая, безъ шпонокъ, а съ особенными небольшими, на подобіе сей фигуры ▷◁, посреди склеенныхъ досокъ деревянными штуками. Величины образъ около 2-хъ аршинъ и ширина не много менѣе.

Среди иконы изображена Божія Матерь, съ изумленіемъ слушающая слова Архангела Гавріила, указывающаго правою рукою на нее, а въ лѣвой рукѣ держащаго трость съ оконечностію крестообразною.

Вверху во возглавіи Господь Саваоѳъ благословляетъ того же Архангела Гавріила, чтобы онъ передалъ слова о воплощеніи Сына Божія Божіей Матери, или этотъ же Архангелъ уходитъ отъ Божіей Матери послѣ передачи ей благовѣстія о зачатіи Сына Божія.

Божія Матерь находится въ палатахъ преукрашенныхъ. Кругомъ ея рамки изъ цвѣтовъ, похожихъ на рамки въ Евангеліи рукописномъ XVII в., находящемся въ Суздальскомъ Рождественскомъ соборѣ.

Изображенія лицеваго Акаѳиста:

Вверху надъ образомъ Благовѣщенія Божіей Матери слѣдующія изображенія:

1) Архангелъ Гавріилъ изображенъ вверху съ именемъ Іисуса въ сокращеніи: І. Х. въ кругу. Божія Матерь избавляетъ градъ Константинополь отъ враговъ и потопляетъ ихъ. Подпись: Взбранной Воеводѣ побѣдительная. яко избавльшеся отъ злыхъ.

2) Подпись: Ангелъ съ небесе посланъ бысть рещи Богородице. Вверху въ углу изображенъ Господь Саваоѳъ на облацѣхъ благословляющимъ и низсылающимъ сіяніе въ видѣ лучей на пресвятую Богородицу. Архангелъ Гавріилъ вѣщаетъ Богородицѣ. Пресвятая Богородица изумляется. На столѣ лежитъ книга разогнутая съ сими словами: Се Дѣва во чревѣ пріиметъ и родитъ сына и нарекутъ имя ему.

3) Ік. 2. Разумъ неразумный Дѣва ищущи возопи къ служащему:

Божія Матерь изумляется словамъ Архангела Гавріила, который здѣсь изображенъ или благословляющимъ, или указующимъ.

4) Ік. 3. Имущи Богопріятную Дѣва утробу, востече ко Елисавети. Божія Матерь съ преп. Елизаветою въ объятіяхъ привѣтствуютъ другъ друга.

5) Конд. 4. Бурю внутрь имѣя сумнительныхъ цѣломудренный Іосифъ. Праведный Іосифъ изумляется зачатію Божіей Матери.

6) Ік. 4. Слышаша пастыре Ангеловъ, поющихъ Христово пришествіе.

Пастухи удивляются пѣнію Ангеловъ. Божія Матерь изображена сидящею съ превѣчнымъ младенцемъ Іисусомъ. Іосифъ внизу сидитъ наклонившись, и правую руку приложивши къ устамъ, задумался.

На правой сторонѣ отъ глаза.

1) Конд. 5. Боготечную звѣзду узрѣвше волсви. Изображены три всадника, ѣдущіе по указанію звѣзды, а вверху на облакахъ Ангелъ летящій.

2) Конд. 6. Проповѣдницы Богоносніи бывше волсви возвратишася въ Вавилонъ. Три же всадника, изъ нихъ одинъ молодой. Лошади съ сѣдлами и въ подковахъ.

3) Конд. 7. Хотящу Симеону отъ нынѣшняго вѣка преставитися. Симеонъ беретъ у Божіей Матери младенца Іисуса. Праведная Анна изображена со свиткомъ въ рукѣ, гдѣ написано: Клеще таинственная како угль... позади Іосифъ.

4) Конд. 8. Странное рожество видѣвше устранимся міра умъ на небеса преложьше.

Вверху въ возглавіи Божія Матерь на облакахъ съ воздѣтыми руками и младенецъ Іисусъ, стоящій съ Евангеліемъ въ рукѣ, раскрытымъ на сихъ словахъ: азъ есмь дверь, мною аще кто.

По правую и лѣвую сторону съ воздѣтыми же руками изображены лики святыхъ праведныхъ мужей и женъ.

На лѣвой сторонѣ отъ глаза.

1) Волхвы приносятъ младенцу Іисусу дары. Тутъ же и Божія Матерь находится.

Ікосъ 6. Восіявый во Египте просвѣщеніе истины. отгналъ еси лжи тму. Идоли бо Спасе нетерпяще падоша.

Божія Матерь съ превѣчнымъ младенцемъ Іисусомъ ѣдетъ на ослѣ въ Египетъ. Впереди ведетъ осля Іосифъ и указуетъ на идола, упавшаго съ храма языческаго; сзади сопровождаетъ, должно быть, Ангелъ.

Ік. 7. Новую показа тварь явился зиждитель намъ отъ него бывшимъ.

Посреди находится Іисусъ Христосъ, указующій Апостоламъ, стоящимъ позади его, на книгу, разогнутую на налоѣ, среди пятиглаваго храма, на сихъ словахъ: *Внемлите людіе закону моему. Приклоните ухо ваше.*

Ікосъ 8. Весь бѣ въ нижнихъ и вышнихъ никакоже не описанное слово снисхожденіе.

Среди изображенъ Спаситель на престолѣ съ книгою, разогнутою на сихъ словахъ: *не на лица зряще судъ судите сынове человѣчестіи, но правду.*

По правую сторону Божія Матерь, а по лѣвую Св. Іоаннъ. Въ возглавіи Господь Саваоѳъ и два Ангела, летящіе изъ облаковъ.

Внизу образа Благовѣщенія Божіей Матери.

1) Ікосъ 9. Вѣтія многовѣщанныя, яко рыбы безгласныя видимъ о тебѣ Богородице. Недоумѣвають бо глаголати еже како.

Среди Божія Матерь на тронѣ съ превѣчнымъ младенцемъ Іисусомъ благословляющимъ. По правую и лѣвую руку два Архіерея, одинъ съ крестомъ и въ митрѣ, а другой безъ митры, имѣя въ лѣвой рукѣ Евангеліе. Внизу ихъ три витіи съ изумительнымъ взоромъ на Божію Матерь, имѣя въ рукахъ по свитку. У одного по правую руку написано: OCZΥBIΣΤΑΡCE, у другаго въ черкесской шапкѣ: ZΥIΣΑΡIIMIT, у третьяго въ такой же шапкѣ: ΜΥΣICEH OT.

2) Кондакъ 10. Спасти хотя миръ (такъ), иже всѣхъ украситель ксему самообѣтованъ пріиде. Среди поставленъ 8-ми конечный крестъ. Одинъ изъ воиновъ указываетъ Іисусу Христу на крестъ, а другой держитъ Его за правую руку На лѣвой сторонѣ воины на коняхъ. У Іисуса Христа подпись въ вѣнцѣ: ΟΩΝ, имя Его написано такъ: ИІС. ХС. По бокамъ двѣ башни съ зданіемъ зубчатымъ.

3) Ікосъ 10. Стѣна еси дѣвамъ Богородице Дѣво, и всѣмъ къ тебѣ прибѣгающимъ.

Среди Божія Матерь съ омофоромъ. По правую и лѣвую сторону ликъ дѣвъ монашествующихъ.

Во всю линію изображено зданіе зубчатое полукружіемъ.

4) Кондакъ 11. Пѣніе всякое побѣждается спростретися тьщащеся къ множеству. Среди Спаситель благословляющій. 1-й палецъ у него пригнутъ къ четвертому, 2-й и 3-й простерты. Въ Евангеліи открытомъ написано: Пріидѣте благословеніи отца моего наслѣдуйте уготованное вамъ. Подпись у Спасителя: НІС. ХР. Среди церковь. По правую и лѣвую сторону ликъ св. Епископовъ. Вверху по правую и лѣвую сторону два Ангела на воздухѣ.

5) Икосъ 11. Свѣтопріемную свѣщу сущимъ во тмѣ явльшуюся зримъ святую дѣву. Посреди Божія Матерь со свѣщею. По правую и лѣвую сторону люди съ распростертыми руками изъ тьмы смотрятъ на Божію Матерь.—Здѣсь въ срединѣ зданіе зубчатое.

6) Кондакъ 12. Благодать дати восхотѣвъ долговъ древнихъ всѣхъ долговъ рѣшитель.

Среди Спаситель, стоящій на вереяхъ, выводящій изъ ада Адама за руку, а за нимъ и другіе выходятъ. По лѣвую и правую сторону внизу діаволъ держитъ рукопись съ надписью: сіе Адамле рукописан., которую Іисусъ Христосъ взялъ у него. Врата адовы сокрушены.

7) Кондакъ 13. О всепѣтая мати рождшая всѣхъ святыхъ Св. слово, нынѣшнее пріемши приношеніе.

Среди храмъ Божій о 5-ти главахъ. Среди храма Знаменіе Божіей Матери. Ниже престолъ съ крестомъ и Евангеліемъ и Епископъ предъ престоломъ, воздѣвающій руки. Позади его со свиткомъ въ мантіи Архіерей въ бѣломъ клобукѣ. На свиткѣ написано: О тебѣ радуется обрадо-

ванная. По лѣвую сторону изображенъ ликъ царей.

Описаніе сей иконы мною было сдѣлано въ 1855 году.

Архимандритъ Амфилохій.

Издѣлія Строгановскаго Училища техническаго рисованія на Московской промышленной выставкѣ 1865 года.

На Московской промышленной выставкѣ прошедшаго 1865 года образцы древне-русскаго художественнаго стиля впервые заняли видное мѣсто между разнаго рода промышленными издѣліями. Образцы состояли въ копіяхъ съ старинныхъ орнаментовъ на рельефахъ церковныхъ стѣнъ, съ церковныхъ вратъ и заставокъ изъ рукописей. Этотъ фактъ, какъ бы къ нему ни относилась современная наша журналистика, не могъ не вызвать самаго живаго сочувствія въ Обществѣ Древне-русскаго искусства, полагающемъ себѣ задачею между прочимъ содѣйствовать всѣми зависящими отъ него средствами распространенію въ русской публикѣ уваженія къ своей народности, въ одномъ изъ высшихъ ея проявленій, въ формахъ искусства, служащихъ осязательнымъ выраженіемъ вѣрованій, убѣжденій и привычекъ русскаго народа.

Какъ извѣстно, всѣ отрасли нашей промышленности, имѣющія какую-бы то ни было связь съ художествомъ, а такихъ отраслей много, заявляли себя всегда значительной степенью ниже производства чисто матеріальнаго, не требующаго участія творческой художественной способности.

Чувство художества присуще вообще природѣ человѣка, но оно требуетъ возбужденія и приходитъ къ сознанію тогда только, когда встрѣчаетъ подъ рукою средства къ дальнѣйшему развитію. Мало государствъ, которыя были-бы бѣднѣе Россіи обставлены памятниками искусства. Тоже самое можно сказать относительно образовательныхъ учрежденій, которыя устроиваются въ другихъ земляхъ нарочно съ цѣлію, чтобы знакомить и сближать съ художествомъ массу народа. Англія между прочимъ доказала намъ самымъ очевиднымъ образомъ пользу такихъ учрежденій. Не болѣе 15 лѣтъ тому назадъ промышленность ея, стоявшая такъ высоко, заслуживала со стороны Европы тотъ-же упрекъ, какъ наша, относительно недостатка въ ней художественнаго элемента. Сознавая сама свой недостатокъ, Англія принялась за цѣль съ свойственною ей энергіею. Въ теченіе двухъ лѣтъ образовался громаднѣйшій Кенсингтонскій музеумъ, за нимъ постепенно одинъ за другимъ возникли числомъ до восьмидесяти не считая еще подвижнаго музеума, распространяющаго художественное образованіе по всѣмъ глухимъ частямъ государства. Здѣсь не мѣсто говорить о блистательныхъ результатахъ этого учрежденія; достаточно сказать, что въ послѣдніе 10 лѣтъ Англійская промышленность сдѣлала такой исполинскій шагъ въ томъ именно, чего ей не доставало: въ художественномъ значеніи и во вкусѣ, что сравнялась теперь съ Французской, державшей всегда монополію въ этомъ отношеніи. Сами Французы съ этимъ соглашаются.

Это-же самое движеніе въ пользу распространенія художественнаго образованія въ промышленныхъ классахъ происходитъ теперь въ Бельгіи, Франціи, Германіи и Австріи. Принимая въ соображеніе то, что дѣлается по этой части въ Европѣ, и сравнивая положеніе Европейской промышленности съ нашей, видимъ несостоятельность послѣдней, какъ фактъ самый естественный, самый законный. Въ многочисленныхъ городахъ Россіи люди рождаются, проживаютъ вѣкъ и умираютъ, не видавъ въ глуши художественнаго предмета, не имѣя о немъ малѣйшаго представленія и слѣдовательно понятія. За неимѣніемъ образцовъ десятки тысячъ работниковъ производятъ вещи, имѣющія однако тѣсную связь съ художествомъ, какъ то: ризы, иконостасы, утварь, оружіе, посуду, ткани, рѣзьбу всякаго рода и т. п., по неволѣ не выходятъ изъ битой рутинной колеи, и что ни дѣлаютъ, словно печатаютъ по трафарету, который въ добавокъ еще не свой, а заимствованный по клочкамъ отовсюду.

Строгановское Училище, основанное давно, но получившее настоящее свое прямое назначеніе только съ 1860 года, имѣетъ цѣлію развитіе художественныхъ способностей въ классѣ промышленниковъ и образованіе рисовальщиковъ по всѣмъ отраслямъ мануфактурнаго производства въ отечествѣ. Въ систему образованія Строгановскаго Училища входитъ одинъ элементъ, который, безъ сомнѣнія, будетъ особенно важенъ по послѣдствіямъ своимъ для художественной стороны русской промышленности. Дѣятельно пополняя коллекцію образцовъ иноземнаго искусства, какъ стараго, такъ и новаго времени, Училище съ бо́льшимъ еще рвеніемъ старается обогащать собраніе памятниковъ древне-русскаго искусства. Памятники эти войдутъ въ составъ

вновъ учреждающагося *Промышленнаго Музеума*, настоящая цѣль котораго совпадаетъ съ цѣлію Строгановскаго Училища, неразрывно съ нимъ связаннаго. Путемъ этимъ къ изученію источниковъ національнаго искусства съ одной стороны, съ другой къ общему художественному образованію въ примѣненіи его къ промышленности, оба эти учрежденія откроютъ возможность внести во всѣ отрасли нашего производства вмѣстѣ съ художественностію характеръ самобытности и національности. Такія начала отчасти принесли уже плоды свои. Вліяніе новаго направленія существенно выразилось на послѣдней выставкѣ на многихъ предметахъ, исполненныхъ по рисункамъ учениковъ Строгановскаго Училища, на предметахъ, останавливавшихъ вниманіе публики своею новизною въ соединеніи съ стилемъ національнымъ, но болѣе уже облагороженнымъ и изящнымъ. Между образцами, выставленными Строгановскимъ Училищемъ, образцами, непосредственно отвѣчающими прямому, основному своему назначенію, наиболѣе обратили на себя вниманіе: прекрасные раскрашенные снимки съ заглавныхъ буквъ, заставокъ и орнаментныхъ украшеній, почерпнутыхъ изъ древнихъ рукописныхъ книгъ съ XI по XVII столѣтіе, исполненные учениками Училища подъ руководствомъ Академика Нисевина, снимки въ натуральную величину съ двухъ Корсунскихъ вратъ Собора Рождества Богородицы въ Суздалѣ, исполненные Академикомъ Васильевымъ при содѣйствіи рисовальщиковъ Грушинскаго и Шустова; гипсовыя коллекціи орнаментныхъ украшеній портала, колоннъ и орнаментовъ Дмитріевскаго Собора во Владимірѣ на Клязьмѣ, одного изъ замѣчательнѣйшихъ зданій древне-русскихъ, воздвигнутаго въ XII вѣкѣ; наконецъ оригинальные рисунки учениковъ, спеціально приготовленные для набивнаго и ткацкаго дѣла. Многіе изъ этихъ рисунковъ приведены уже въ исполненіе на станкахъ Строгановскаго Училища, которое сверхъ рисовальнаго образованія имѣетъ еще и техническій классъ.

Польза предметовъ, выставленныхъ Строгановскимъ Училищемъ, слишкомъ очевидна, что бы слѣдовало ее доказывать. Нѣтъ сомнѣнія, что учрежденіе это, равно какъ и вновь устроиваемый Художественно-промышленный Музеумъ въ Москвѣ, дадутъ русскому мануфактурному производству тотъ характеръ самобытности въ связи съ художествомъ, недостатокъ котораго былъ одною изъ главнѣйшихъ причинъ, дававшихъ въ глазахъ Европы нашей промышленности такое ничтожное значеніе.

Редакція.

Новыя иконы Академика и Профессора Е. С. Сорокина.

Церковь Софіи Премудрости Божіей, что на Софійкѣ, получила въ послѣднее время интересъ для любителей церковнаго искусства по живописнымъ работамъ, которыми Академикъ и Профессоръ Е. С. Сорокинъ украсилъ оба придѣла этой церкви. Нѣкоторыя изъ иконъ писаны имъ самимъ, но большая часть—его учениками, вѣроятно, по рисункамъ своего наставника. (*)

По общему впечатлѣнію на глазъ, не привыкшіе различать художественные стили, иконостасы обоихъ придѣловъ имѣютъ видъ, подходящій къ условіямъ нашей національной иконописи. Всѣ иконы, и одноличныя и многоличныя, какъ группы, такъ и цѣлыя событія, или *дѣянія*, писаны на золотомъ полѣ, на которомъ ярко и пестро выдѣляются фигуры, будто обложенныя золотыми окладами, или вставленныя въ древнюю златовидную мозаику. Если же, понимая различія въ стиляхъ, вглядѣться пристальнѣе въ каждую изъ отдѣльныхъ иконъ, то немедленно приходишь къ убѣжденію, что, за немногими исключеньями, только этими золотыми полями художникъ сдѣлалъ уступку въ пользу національнаго вкуса, во всемъ же остальномъ, то есть, въ самыхъ изображеніяхъ, составляющихъ существо дѣла, онъ остался вѣрнымъ послѣдователемъ вкуса современной живописи, исторической и жанровой. И ни коимъ образомъ нельзя допустить мысль, чтобъ это произошло отъ неумѣнія постановить себя на національную основу иконописныхъ преданій; потому что неумѣніе могло бы только тогда оказаться, когда бы ясно было обнаружено желаніе стать на эту иконописную основу. Напротивъ того, мелкія иконы втораго яруса, съ изображеньями праздниковъ, представляютъ рѣшительныя противорѣчія не только иконописнымъ образцамъ, но даже самому духу и смыслу нашего церковнаго искусства; такъ напримѣръ, въ иконостасѣ

(*) Эта статья была составлена и прочтена въ одномъ изъ засѣданій общества прежде, нежели г. Сорокинъ поставилъ въ той же церкви свою икону Воскресенія Христова; потому о ней здѣсь и не говорится.

праваго придѣла, рождество Іисуса Христа изображено въ какой-то Фламандской обстановкѣ семейной сцены, происходящей въ горницѣ, вмѣсто вертепа; въ сошествіи Св. Духа, этотъ торжественный соборъ Апостоловъ, обыкновенно возсѣдающихъ полукружіемъ, нарушенъ совершенно неумѣстнымъ драматизмомъ фигуръ, для чего-то вставшихъ съ своихъ мѣстъ; сцена сошествія Іисуса Христа во адъ тоже совершается въ какой-то залѣ или въ портикѣ, вмѣсто преисподней, изъ которой, по обычаю, извлекаются праотцы. Впрочемъ, эти и другія странности надобно объяснять не намѣреніемъ отклониться отъ національныхъ воззрѣній, потому что нѣтъ основанія предполагать о желаніи быть съ ними знакому; еще менѣе можно объяснить сказанныя странности увлеченіемъ художественнаго творчества, потому что всѣ эти церковныя сцены писаны какъ-то нé хотя, вяло, будто изъ снисхожденія къ сюжетамъ, выше которыхъ, или, по крайней мѣрѣ, внѣ которыхъ давно уже привыкъ художникъ понимать свое артистическое призваніе. Этотъ разладъ между творчествомъ и предметами творчества, тяжелый для художника, болѣзненно дѣйствуетъ и на зрителей, не пробуждая въ нихъ ни какой новой мысли, не трогая ни воображенья, ни чувства.

Впрочемъ было бы крайне не справедливо указанные недостатки приписывать лично самому художнику. Онъ несетъ на своихъ плечахъ общее бремя цѣлаго направленья, воспитаннаго для живописи, во всемъ противоположной церковному стилю. Запросы на національную иконопись застали это направленіе въ расплохъ. Обратиться къ образцамъ искаженной, ремесленной иконописи современныхъ сельскихъ школъ было уже немыслимо, и такъ же не лѣпо, какъ учиться Нѣмецкому золотыхъ дѣлъ мастеру у деревенскаго кузнеца. И гдѣ же было художнику искать національнаго, иконописнаго воодушевленья? Не многія изъ старинныхъ иконъ въ церквахъ, или отъ времени изветшали и почернѣли, или такъ закрыты металлическими ризами, что трудно составить о нихъ какое нибудь понятіе. Національныхъ галлерей еще нѣтъ, а домашнія молельни съ отличными образцами старой иконописи вообще мало доступны не только для копированья, но и для бѣглаго обозрѣнія. Сверхъ того, гдѣ руководства для этого предмета, или по крайней мѣрѣ такія руководящія статьи, которыя сколько нибудь объясняли бы дѣло съ критической стороны, чтобъ художники сознательно могли взвѣсить достоинство національныхъ иконописныхъ преданій и блистательные результаты искусства европейскаго, и примирить свое артистическое умѣнье съ національными требованьями? Гдѣ наконецъ и такіе заказчики, которые умѣли бы художнику толково объяснить свой запросъ на произведенье въ иконописномъ стилѣ?

Постановивъ на видъ всѣ эти не благопріятныя обстоятельства, можно ли винить художника, что онъ, украшая иконостасъ, незнаетъ, и не имѣетъ особеннаго влеченья знать свои національныя, иконописныя преданья? Можно ли ему ставить въ укоръ, что отъ всѣхъ запросовъ на возрожденье этихъ преданій онъ шутя отдѣлывается золотымъ полемъ, на которомъ пишетъ свои Фламандскія и итальянскія фигуры, ни сколько не подозрѣвая, что золотое поле вовсе не составляетъ сущности нашей иконописи, которая, напротивъ того допускала ландшафтъ и перспективу, хотя и не умѣла съ ними сладить?

Впрочемъ, еслибы рѣчь шла только о неудачахъ въ примѣненіи такъ называемой академической живописи къ украшенію нашихъ храмовъ въ національномъ стилѣ; то не стоило бы повторять однѣхъ и тѣхъ же жалобъ на этотъ предметъ, ставшихъ общими мѣстами. При томъ, можетъ быть, было бы и не справедливо ставить подъ личную отвѣтственность самого Академика Сорокина большую часть упомянутыхъ иконъ, потому что неизвѣстно, въ какой мѣрѣ принималъ онъ участіе въ работѣ своихъ учениковъ. За то, тѣмъ интереснѣе должны быть для любителей церковнаго искусства тѣ изъ произведеній собственной его кисти, въ которыхъ художникъ, вооруженный всѣми средствами современной живописной техники, рѣшился попробовать свои силы на церковномъ стилѣ. Впрочемъ, это уже не первый его опытъ. Въ томъ же стилѣ онъ расписывалъ Русскую церковь въ Парижѣ. По лучшимъ его иконамъ въ Софійской церкви Московская публика можетъ составить себѣ довольно полное понятіе и о тѣхъ попыткахъ, которыя этотъ художникъ дѣлалъ въ Парижѣ.

Изъ иконъ, писанныхъ для Софійской церкви самимъ Академикомъ Сорокинымъ, особеннаго вниманія заслуживаютъ двѣ. Обѣ находятся въ иконостасѣ праваго придѣла. На одной изображена *Св. Софія Премудрость Божія*, на другой *Царь Константинъ* съ матерью своею *Царицею Еленою* и съ мученицею *Глафирою*.

Св. Софія писана согласно иконописнымъ преданьямъ такъ называемаго Новгородскаго перевода. Кромѣ извѣстнаго толкованія этого символическаго сюжета въ подлинникахъ, ху-

дожникъ, кажется, пользовался изображеніемъ, помѣщеннымъ на восточной наружной сторонѣ Московскаго Успенскаго Собора. Въ серединѣ возсѣдаетъ на престолѣ крылатый Ангелъ съ огненнымъ лицомъ, по сторонамъ его Богородица и Предтеча; надъ Ангеломъ Іисусъ Христосъ; надъ Іисусомъ Христомъ престолъ съ Св. Писаніемъ; по сторонамъ на облакахъ колѣнопреклоненные Ангелы. Держась иконописнаго преданья въ самомъ сюжетѣ и въ расположеніи его частей, художникъ остался вмѣстѣ съ тѣмъ вѣренъ и своимъ художественнымъ принципамъ въ правильности и изяществѣ рисунка, выработаннаго изученіемъ натуры, и въ сильномъ, собственно живописномъ колоритѣ. И то и другое придаетъ этому иконописному сюжету значительную свѣжесть, напоминающую лучшія времена цвѣтущаго стиля древне-христіянскаго искусства, такъ что эта икона больше подходитъ къ изящному стилю древнѣйшихъ лучшихъ миніатюръ изъ Греческихъ рукописей, нежели къ произведеніямъ нашей старинной иконописи, забывшей природу и стѣсненной чуждыми искусству правилами условнаго стиля. Самая отдѣлка иконы, въ лицахъ, оконечностяхъ, въ драпировкѣ, отдѣлка масляными красками, свободная и широкая, дающая возможность разсматривать произведеніе издали, съ разныхъ точекъ зрѣнія, говоритъ въ пользу того же сближенія съ артистическимъ стилемъ древне-христіянскаго искусства, въ противоположность миніатюрной отдѣлкѣ произведеній столь знаменитой въ нашей иконописи Строгоновской школы, которыя, не смотря на многія достоинства, бо́льшею частію лишены главнаго преимущества образовательныхъ художествъ — способности оказывать на зрителя дѣйствіе на извѣстномъ разстояніи; потому что мелкая, микроскопическая отдѣлка, для того, чтобъ ее оцѣнить, требуетъ разсмотрѣнія не только вблизи, какъ разсматриваютъ мелкія миніатюры въ книгѣ, но даже въ увеличительное стекло, и часто съ искусственнымъ освѣщеньемъ лампадою или свѣчею, если икона потемнѣла и стоитъ въ невыгодномъ освѣщеніи отъ дневнаго свѣта. Широкая отдѣлка масляными красками, въ сущности своей, не только не противорѣчитъ главнымъ принципамъ православнаго искусства, но даже возводитъ его къ лучшимъ образцамъ стиля Византійскаго, какъ въ иконахъ съ изображеніями фигуръ въ натуральную величину, такъ и въ мозаикахъ и стѣнной иконописи, съ фигурами даже колоссальными. Такую отдѣлку еще помнитъ Новгородская школа иконописи XV и XVI вѣковъ; и въ концѣ XVII в. школа Симона Ушакова, стремясь къ водворенію живописнаго вкуса въ нашей иконописи, дѣлала попытки расписывать фигуры большаго размѣра широкою кистью, чтобъ придать имъ округленность и эффектъ свѣтлотѣни на извѣстномъ разстояніи.

Въ томъ же широкомъ, живописномъ стилѣ писана и другая икона, съ изображеньями *Царя Константина*, *матери его Елены* и *Мученицы Глафиры*. Я обращу вниманіе только на двѣ первыя фигуры, потому что послѣдняя, присоединенная къ нимъ случайно, по желанію заказщика, К. А. Попова, менѣе замѣчательна.

Если въ Св. Софіи Академикъ Сорокинъ сдѣлалъ попытку возстановить древнее иконописное преданіе въ изящномъ вкусѣ современной живописи; то въ изображеньяхъ царя Константина и матери его Елены онъ рѣшилъ задачу, хотя и менѣе трудную для его художественной практики, но болѣе наставительную въ разсужденіи вопроса о древне-христіянскихъ иконописныхъ типахъ и объ иконописномъ костюмѣ.

Въ иконописи есть одна такая сторона, на которой, не дѣлая уступокъ своимъ художественнымъ принципамъ, Академикъ можетъ примириться съ иконописцемъ. Это историческая вѣрность, къ которой въ равной степени, хотя и неодинаковымъ путемъ, стремятся и историческій живописецъ и иконописецъ. Для иконописца источникъ историческаго правдоподобія — лицевой подлинникъ и вообще древнѣйшіе, чтимыя въ народѣ, иконы; для историческаго живописца — всѣ историческіе документы и памятники той эпохи, изъ которой онъ беретъ свой сюжетъ. Въ примѣненіи къ иконописи историческій живописецъ не ограничивается національными иконописными пособіями, которыя у насъ относятся ко времени значительно позднѣйшему, и расширяетъ кругъ своихъ источниковъ историческими данными вообще, а также древнѣйшими пособіями, предлагаемыми вообще исторіею искусства во фрескахъ, мозаикахъ, миніатюрахъ, хотя бы эти памятники и несоставляли исключительной принадлежности собственно русской иконописи, и хотя бы они находились внѣ Россіи, не только на Аѳонской Горѣ, въ Цареградѣ, Солунѣ, но и въ Италіи, Франціи и въ другихъ странахъ исповѣданія не православнаго.

Это важное отличіе живописца образованнаго отъ иконописца въ отношеніи къ источникамъ церковнаго искусства, съ точки зрѣнія науки и искусства, даетъ неоспоримое превос-

ходство первому надъ послѣднимъ настолько же, насколько Древне-Христіянскія и раннія Византійскія фрески и мозаики (напр. въ Римѣ, Венеціи, Равеннѣ, въ Палермо), а также Миніатюры въ греч. рукописяхъ отъ VI до X-го в., удержали первоначальныя христіянскія вообще и въ частности, византійскія преданія изящнаго стиля въ бóльшей чистотѣ, нежели русскія значительно позднѣйшія мозаики, фрески и иконы, и еще тѣмъ болѣе позднie иконописные подлинники (XVII и даже XVIII стол.).

На этихъ основаніяхъ, Академикъ Сорокинъ, для изображенія Царя Константина и матери его Елены пользовался, относительно костюма, ближайшими ко времени этихъ святыхъ личностей художественными преданіями, въ знаменитыхъ мозаикахъ Св Виталія въ Равеннѣ, изображающихъ въ торжественной процессіи царя Юстиніана и Царицу Ѳеодору, и относящихся къ VI-му столѣтію. *) А именно: Царь озображенъ въ короткомъ по колѣни нижнемъ одѣяніи (stola) съ узкими въ обтяжку рукавами изъ сребротканной матеріи (въ родѣ глазета), и въ длинной мантіи (на мозаикѣ въ пурпуровой, у Сорокина — въ красной), застегнутой пряжкою на правомъ плечѣ; на мантіи четвероугольное вышитое украшеніе (clavus), ведущее свое начало отъ древнѣйшаго наряда Римскихъ Сенаторовъ **); на головѣ низенькая корона, или діадема; на ногахъ башмаки, вышитые золотомъ и украшенные каменьями. Исторія искусства свидѣтельствуетъ намъ, что съ малыми измѣненіями тотъ же костюмъ былъ въ употребленіи за столѣтіе и болѣе до Юстиніана, въ эпоху ближайшую къ царю Константину; а именно почти такъ одѣты на серебряномъ щитѣ Баядосскомъ (конца IV или начала V-го в.) императоръ Ѳеодосій съ Гоноріемъ и Аркадіемъ. ***) Тотъ же костюмъ по преданію удерживается въ одѣяніи царей въ памятникахъ искусства собственно Византійскаго, какъ напр. въ греческихъ миніатюрахъ рукописи Григорія Богослова, IX в, въ Парижской публичной Библіотекѣ, въ Лобковской Псалтыри того же вѣка. Въ обѣихъ рукописяхъ встрѣчается изображенія Царя Константина, по костюму мало отличающееся отъ Юстиніана, равенской мозаики, и отъ иконы Академика Сорокина.

Съ тою же вѣрностью этотъ живописецъ перенесъ костюмъ Ѳеодоры съ равеннской мозаики на Царицу Елену. Сверхъ нижняго одѣянія (stola) надѣлъ онъ на нее пурпуровую мантію, шею и грудь украсилъ оплечьемъ или бахромою изъ золота и драгоцѣнныхъ камней, а голову короною, повыше діадемы царя Константина.

Сказаннымъ костюмомъ, какъ кажется, ограничивается вся работа нашего художника по источникамъ. Все остальное обязано своимъ происхожденіемъ его личнымъ соображеніямъ. Царь Константинъ изображенъ среднихъ лѣтъ, смуглымъ, съ черною, небольшою, круглою бородою; въ рукѣ держитъ осмиконечный крестъ. Царица Елена — смуглая въ преклонныхъ лѣтахъ, руки сложила ладонями вмѣстѣ, которыя прижимаетъ пальцами, другъ между другомъ вложенными.

Если попытка Академика Сорокина возстановить настоящій костюмъ въ одѣяніяхъ этихъ равноапостольныхъ святыхъ заслуживаетъ всякаго уваженія въ глазахъ не только Археолога и иконописца, но и вообще всякаго чтителя церковныхъ преданій; то другія подробности, опредѣляющія эти иконописные типы, изобрѣтенныя самимъ художникомъ, столько же не согласны съ русскими иконописными подлинниками, сколько и вообще съ духомъ и древне-христіянскаго вообще и православнаго церковнаго искусства. Вопервыхъ, я не знаю ни одного изъ русскихъ иконописныхъ типовъ, у котораго были бы такъ сложены ладони и пальцы, какъ у Царицы Елены, потому что этотъ образъ молитвы и благочестиваго умиленія приличенъ только католическому и притомъ не раннему искусству, и къ намъ сталъ входить только съ конца XVII вѣка. Вовторыхъ, по всѣмъ иконописнымъ преданьямъ, освященнымъ на Руси давностью, Царь Константинъ изображается *не съ черною, а съ русою бородою.* Что же касается до *осмиконечнаго* креста, даннаго художникомъ въ руку Царю Константину; то можетъ быть, онъ перенесъ эту подробность на равноапостольнаго царя отъ архіепископа Максиміана, который на той же равеннской мозаикѣ изображенъ съ крестомъ, но съ *четвероконечнымъ*; крестъ осмиконечный многими столѣтіями позднѣе четвероконечнаго; и если уже г. Сорокинъ хотѣлъ держаться историческихъ основаній, то непремѣнно долженъ бы дать своему Константину крестъ именно четвероконечный; потому что иной формы креста въ эпоху этого императора не знали. А если бы художникъ не присоединилъ къ этимъ друмъ церковнымъ лицамъ мученицы Глафиры, то всего согласнѣе было бы, на основаніи

(*) Рисунокъ съ изображенія Юстиніана см. въ 1 омъ отдѣлѣ этого же Сборн., при стр. 52
(**) Weiss, Kostümkunde (im Mitterlalter) 1, стр. 21, фиг. 12
(***) Jbid. стр. а 87, фиг 42.

русскихъ иконописныхъ подлинниковъ, между ними помѣстить водруженный крестъ Господняго распятія, обрѣтенный Царицею Еленою. Это былъ бы переводъ, хотя и позднѣйшій, но согласный съ преданьями не только русскими, но и Византійскими X в.

Въ заключеніе предлагаю тексты изъ русскихъ иконописныхъ подлинниковъ (подъ 21 Мая) по разнымъ редакціямъ, въ сличеніи съ нѣкоторыми изображеніями въ русской иконописи отъ XVI—XVIII стол.

1. „Царь и царица, оба держатъ честный крестъ Спасовъ правыма рукама. Царь всѣмъ подобіемъ аки Лука Евангелистъ, риза празелень съ лазорью, исподъ багоръ и баканъ, въ лѣвой рукѣ ширинка. На Царицѣ риза лазорь, исподъ киноварь; оба въ царскихъ вѣнцахъ.“ (По моей рукоп., краткой).

2. „Держатъ крестъ. На Царѣ риза празелень, исподъ багоръ красенъ, въ руцѣ ширинка, у матери его риза лазорь, исподъ киноварь.“ (По Филимоновской, краткой).

3. „Царь средній, брада Козмина, кудреватъ; шапка на главѣ, риза киноварь, исподъ празелень. На Еленѣ вѣнецъ царскій; платъ бѣлъ со главы на шію; риза багоръ, исподъ баканъ; въ рукѣ у Елены крестъ, а у Константина Царя руцѣ молебны ко кресту.“ (По Филимоновской, подробной).

4. „Константинъ подобіемъ русъ, брада Козмина, власы кудреватъ, на главѣ царская корона, порфира на немъ царская, багряная, предобрѣ устроенная, исподъ риза зеленая. Матерь его Елена, лицомъ чиста, мало морщиновата; на главѣ покрывало, концы распущены, и вѣнецъ царскій; риза темнобагряная порфира, исподъ свѣтло-багряная. Константинъ и Елена держатъ крестъ Христовъ.“ (По подлиннику, исправленному въ началѣ XVIII в.).

Итакъ, главнѣйшія особенности въ изображеніи этихъ святыхъ, по нашимъ подлинникамъ слѣдующія:

1) Между ними помѣщается водруженный крестъ.

2) Иконописный типъ Царя Константина сближенъ принятыми за общеизвѣстные образцы подобіями Евангилиста Луки и Безсребренника Космы. А по подлинникамъ (подъ 8 октября) Лука *русъ кудреватъ*, брада аки Флорова“ и (подъ 1-мъ Ноября) „Косма образомъ и бородою средній, *русъ*;“ варіантъ: „Обое (Косма и Даміанъ) подобіемъ, образомъ и власы, аки Флоръ“ Что же касается до общеизвѣстнаго типа мученика Флора, то (подъ 18-мъ Авг.) онъ описывается такъ: „Флоръ подобіемъ *русъ*, власы съ ушей кратки, брада невелика, аки Никиты Мученика.“ Итакъ, по нашимъ подлинникамъ царь Константинъ единогласно изображается *русымъ* (въ чемъ, какъ замѣчено, представляетъ необъяснимое противорѣчіе національнымъ преданьямъ изображеніе Академика Сорокина).

3) Въ типѣ царицы Елены старческія морщины означены только въ подлинникѣ позднѣйшемъ, исправленномъ. Древность допускала сопостановленіе молодой фигуры Царицы Елены рядомъ съ равноапостольнымъ ея сыномъ.

4) Отличительною подробностью въ костюмѣ Елены, какъ по всѣмъ подлинникамъ, такъ и по изображеніямъ на иконахъ и въ миніатюрахъ — означается бѣлый платъ, спускающійся съ головы на шею, или покрывало съ распущенными концами. (*)

Что же касается до костюма вообще обоихъ этихъ святыхъ, то какъ въ подлинникахъ, такъ и въ памятникахъ русской иконописи, онъ изображается съ различными видоизмѣненьями, свидѣтельствующими о подновленіи древняго преданія, и поведшими къ нѣкоторымъ неточностямъ и даже противорѣчіямъ, которыя, какъ видно изъ приведенныхъ текстовъ, вкрались и въ подлинники. То оба эти святые изображаются, по подлинникамъ, въ царскихъ вѣнцахъ; то Царь Константинъ въ шапкѣ, а Царица Елена въ царскомъ вѣнцѣ, то наконецъ почему-то допущено подобозначущее разнорѣчіе между царской короною Константина и царскимъ вѣнцомъ Елены. Въ раннихъ подлинникахъ оба святые — вообще въ ризахъ (конечно, царскихъ), а въ познѣйшемъ—въ порфирахъ. Еще большее противорѣчіе встрѣчаемъ въ колоритѣ одѣяній. Такъ по одному подлиннику на Царѣ Константинѣ *риза празелень*, *исподъ багоръ красенъ*, по другому — наоборотъ *риза киноварь*, *исподъ празелень*, наконецъ по исправленному — порфира *багряная*, исподъ зеленый.

Изъ приведеннаго мною сличенія новыхъ произведеній Академика Сорокина съ русскими иконописными преданіями извлекаются слѣдующіе выводы:

1) Этотъ художникъ, для изображенія Царя Константина, очевидно, не справлялся съ иконописными подлинниками; въ противномъ случаѣ онъ изобразилъ бы его *русымъ*.

2) Желая держаться историческихъ основъ въ костюмѣ, онъ былъ не послѣдователенъ, давъ

(*) Смотр. на иконѣ въ Троицкой Лаврѣ, въ ризницѣ подъ № 349 (XV—XVII), въ миніатюрахъ хронографа XVII в. въ Импер. Публ. Библ., въ позднѣйшихъ печатныхъ святцахъ.

въ руки царю Константину *осмиконечный* крестъ, котораго въ времена этого царя еще не знали.

3) Хотя онъ оказалъ услугу Русской иконописи возведеніемъ костюма равноапостольнаго Царя и его Матери къ древнѣйшимъ источникамъ, по равеннскимъ мозаикамъ, но это сдѣлано было имъ независимо отъ критики русскихъ источниковъ, которые онъ игнорировалъ; въ противномъ случаѣ онъ, вѣроятно, заимствовалъ бы изъ нихъ отличительную черту костюма царицы Елены — покрывало, спускающееся изъ подъ вѣнца на шею, подробность, встрѣчающуюся и въ памятникахъ древне-христіянскаго искусства.

4) Если наши подлинники должны быть провѣрены по древнѣйшимъ источникамъ и по нимъ исправлены — для практическаго употребленія; то еще болѣе для той же цѣли невозможно новому художнику ограничиваться только древнѣйшими, обще-христіянскими или ранними Византійскими источниками, безъ пособія русскихъ подлинниковъ и памятниковъ Русской иконописи.

5) Академикъ Сорокинъ удовлетворилъ нѣкоторымъ условіямъ иконописи, потому только, что съ точки зрѣнія историческаго живописца, хотѣлъ быть исторически вѣренъ и въ иконахъ, и именно въ костюмахъ изображенныхъ имъ святыхъ. Онъ менѣе погрѣшителенъ, нежели его предшественники Академики, потому только, что пользовался лучшими источниками, нежели эти послѣдніе, безъ разбору копировавшіе для русскихъ иконъ фигуры съ картинъ позднѣйшихъ школъ живописи Итальянской, Французской и даже Голландской. Но какъ и его предшественники, онъ остался равнодушенъ къ собственно русскимъ церковнымъ преданьямъ, какъ въ типѣ царя Константина, такъ и въ излишне сентиментальномъ и тревожномъ выраженіи царицы Елены, дополнивъ это выраженіе вовсе ненужною новизною въ сложеніи ея рукъ и пальцевъ. Вслѣдствіе того, его иконы, отличающіяся отъ общепринятыхъ костюмомъ, хотя и вѣрнымъ исторически, останутся не понятны и чужды всѣмъ, привыкшимъ къ обычнымъ, національнымъ, типамъ этихъ обоихъ святыхъ. Однимъ словомъ, историческая живопись сама по себѣ, безъ пособій иконописныхъ, для русскаго церковнаго искусства не годится.

Наконецъ 6) не смотря на неоспоримыя достоинства въ воспроизведеніи костюмовъ царскихъ личностей, новый живописецъ явился непогрѣшительнѣе въ изображеніи Св. Софіи, потому что держался обычныхъ, національныхъ преданій, и если бы онъ избѣжалъ вовсе ненужной пестроты, бросающейся въ глаза, особенно въ одѣяніи ангеловъ, то эту икону можно бы было постановить на ряду съ лучшими произведеніями, того же содержанія, дошедшими до насъ отъ школъ древне-русской иконописи.

Ѳ. Буслаевъ.

Лицевые Святцы по рисункамъ академика Солнцева.

При газетахъ и журналахъ было распространено „Объявленіе объ изданіи и подпискѣ на Лицевые иконописные Святцы," печатаемые метахромотипіею, по рисункамъ извѣстнаго знатока русской иконописи, академика, Солнцева. Редакція изданій Общества Древне-Русскаго искуства вмѣняетъ себѣ за особенное счастіе, что въ первомъ Сборникѣ, издаваемомъ отъ этого Общества, имѣетъ случай выразить свое полное сочувствіе къ такому великому предпріятію въ дѣлѣ церковнаго благолѣпія. Лицевые Святцы — насущная потребность и церквей, и художниковъ, и иконописцевъ, и публики. Древніе лицевые подлинники во многомъ не удовлетворительны, притомъ же составляютъ библіографическую рѣдкость, сохранившуюся въ очень немногихъ рукописяхъ. Лицевые Святцы печатные — плохи и невѣрны. Какъ бы ни выполнилъ г. Солнцевъ свою задачу, его Святцы во всякомъ случаѣ принесутъ несомнѣнную пользу.

Желая по возможности содѣйствовать и съ своей стороны успѣху этого важнаго предпріятія, редакція Сборника находитъ не безполезнымъ сдѣлать нѣкоторыя замѣчанія на объясненія и на статью о. В. Владимірскаго, присовокупленныя къ объявленію о Лицевыхъ Святцахъ г. Солнцева. Надобно полагать, что ни эти объясненія, ни статья, не передаютъ сущности дѣла, предпринятаго почтеннымъ академикомъ, и, можетъ быть, даже, состоятъ съ его понятіями въ нѣкоторомъ противорѣчіи; тѣмъ не менѣе редакція считаетъ своею обязанностью высказаться, хотя бы для того, чтобъ возстановить, по ея понятіямъ, истину, превратно понятую въ сказанныхъ объясненіяхъ и статьѣ.

Въ объясненіяхъ сказано: „По оконченнымъ оригиналамъ Святцевъ, работы Ѳ. Г. Солнцева, можно видѣть, что на изученіе всего относящагося къ этому предмету, знаменитый академикъ-иконописецъ посвятилъ всю жизнь свою. Дабы сохранить въ изображеніяхъ древній характеръ, онъ въ самыхъ типахъ изображаемыхъ лицъ, постановкѣ ихъ, облаченіяхъ и одеждѣ, долженъ былъ произвести множество изысканій и руководствовался множествомъ древнихъ памятни-

ковъ, какъ на примѣръ: уцѣлѣвшею Кіевскою стѣнною иконописью и мозаикою, греческими святцами XI в., писанными на пергаментѣ и хранящимися въ Московской Сѵнодальной ризницѣ, Святцами новгородскими, бѣлозерскими, тихвинскими, суздальскими, строгановскими и изданными на бумагѣ въ 1714 году, въ царствованіе Петра I, равно какъ и древними иконами, сохранившимися въ нашихъ церквахъ, старинными рукописями и утварями и жизнеописаніями святыхъ отцевъ. Такіе Святцы г. Солнцева, утвержденные Св. Сѵнодомъ, удовлетворятъ всѣхъ и изгонятъ множество грубыхъ ошибокъ въ одѣяніяхъ святыхъ, ошибокъ, происходившихъ отъ того, что плохіе иконописцы не соображались ни съ эпохою дѣятельности этихъ святыхъ, ни съ ихъ положеніемъ.“

По поводу объявленія о Лицевыхъ Святцахъ г. Солнцева въ „Сынѣ Отечества“, въ сказанной статьѣ о. Владимірскаго повторяются тѣже мысли въ слѣдующемъ видѣ: „Имѣть полный годовой кругъ Святцевъ, притомъ хорошей живописи, въ византійскомъ стилѣ, имѣть рисунки, составленные по правиламъ искусства, а не такіе, какіе случаются у суздальскихъ артистовъ, рисунки, отличающіеся археологическою вѣрностью облаченій и прочихъ аксессуаровъ, цѣлую энциклопедію для справокъ по археологіи и церковной живописи — согласитесь, это такая благодать, о которой намъ и во снѣ не приснилось бы, если бы не возвѣстилъ „Сынъ Отечества.“— Указавши на разные анахронизмы и историческія невѣрности въ русской иконописи, авторъ продолжаетъ: „Будемъ надѣяться, что Святцы г. Солнцева изгонятъ множество такихъ ошибокъ. Прежде иконописцу негдѣ и не у кого было справиться, узнать какъ и въ чемъ слѣдуетъ писать извѣстнаго святаго — (прориси, подлинники плохой руководитель!), а теперь у него подъ руками цѣлый справочный лексиконъ, археологическій музей. Справясь со Святцами, онъ узнаетъ, съ котораго времени святители стали носить саккосъ, государи — горностаевыя мантіи, а воины замѣнили калиги ботфортами; узнаетъ, что во времена Христовы въ Галилеѣ не знали шолковыхъ одѣяній, не было ни стеклянной посуды въ Іерусалимѣ, ни восковыхъ свѣчъ на седмисвѣщномъ свѣтильникѣ. Дай Богъ, чтобы Святцы г. Солнцева сколь возможно болѣе удовлетворяли условіямъ исторіи, хронологіи, географіи, этнографіи — короче сказать: исторической и художественной правдѣ. Тогда, въ случаѣ спора, недоразумѣнія, невѣдѣнія со стороны живописца, священника, прихожанъ — Святцы будутъ кодексомъ, рѣшат вопросъ безъ апелляціи! Всего этого мы въ правѣ ожидать, прочитавши въ „Сынѣ Отечества“, что г. Солнцевъ, стараясь сохранить современный характеръ лицъ въ самой постановкѣ, типахъ и облаченіяхъ, многое изыскивалъ, руководствовался уцѣлѣвшей Кіевской стѣнной живописью и мозаикой, греческими Святцами XI в., новгородскими, бѣлозерскими, тихвинскими, суздальскими Святцами, древними иконами, утварями и проч.“

Чтобы понять и оцѣнить эти отзывы о Святцахъ г. Солнцева съ точки зрѣнія археологической и эстетической критики, надобно различить три способа представленія религіозныхъ сюжетовъ:

Вопервыхъ, на основаніи національныхъ привычекъ, когда художникъ слѣдуетъ только тѣмъ древнимъ образцамъ, которые усвоены исторіею его родины. Такъ русскій живописецъ будетъ держаться этого способа, если изобразитъ Апостоловъ Петра и Павла, Амвросія Медіоланскаго, Безсребренниковъ Косму и Даміана и другихъ Святыхъ и Отцевъ Церкви, не такъ, какъ они представлялись въ древнѣйшихъ памятникахъ искусства, *ближайшихъ къ ихъ времени*, а такъ, какъ Русскій народъ привыкъ ихъ видѣть на святцахъ Новгородскихъ, Суздальскихъ и на разныхъ иконахъ, столь же поздняго происхожденія, какъ эти и всѣ другіе Русскіе Святцы.

Вовторыхъ, на основаніи иконописныхъ преданій древне-христіанскихъ и древнѣйшихъ Византійскихъ, когда русскій художникъ, не ограничиваясь своими національными источниками, вообще позднѣйшими, восходитъ къ источникамъ первоначальнымъ, провѣряя ими свои національные. Такъ въ изображеніи тѣхъ же святыхъ, онъ неограничится разными русскими Святцами XVI или XVII в., ни даже древнѣйшими мозаиками и фресками Кіевскими или Новгородскими XI — XII в.; но пойдетъ въ своихъ изслѣдованіяхъ въ глубь вѣковъ, и для типовъ Апостоловъ Петра и Павла воспользуется не только мозаиками V-го и VI в., но и рельефами саркофаговъ и расписными донышками стеклянныхъ сосудовъ, находимыхъ въ Катакомбахъ. Для Амвросія Медіоланскаго онъ посовѣтуется съ знаменитою мозаикою въ Миланской базиликѣ, носящей имя этого святаго; для Космы и Даміана возьметъ мозаику Солунскую IV в., и т. д. Точно такъ же и относительно праздниковъ и другихъ священныхъ событій, Русскій художникъ останется вѣренъ своимъ домашнимъ иконописнымъ источникамъ только

въ той мѣрѣ, поскольку они согласны съ установившеюся византійскою нормою. Для этого онъ долженъ въ древне-христіанскомъ и византійскомъ искусствѣ до XII вѣка включительно найти самые лучшіе переводы, отличающіеся своею первобытностью и чистотою стиля. Такимъ образомъ, слѣдуя древнѣйшимъ лучшимъ образцамъ въ изображеніи, напримѣръ, Рождества, Брака въ Канѣ Галилейской, Тайной Вечери, Страстей Господнихъ, художникъ остается вѣренъ не исторіи того времени, когда эти событія совершались, а иконописному преданію, запечатлѣнному въ древнѣйшихъ памятникахъ, и освященному обычаемъ съ незапамятныхъ временъ. Еще болѣе это надобно разумѣть о предметахъ ветхозавѣтныхъ, въ изображеніи которыхъ онъ, часто противорѣча Библейской Археологіи, тѣмъ не менѣе является непогрѣшителенъ въ иконописномъ стилѣ, когда слѣдуетъ греческимъ миніатюрамъ и мозаикамъ, начиная отъ IV или V вѣка. — Русскими источниками, безусловно и не провѣряя ихъ съ древнѣйшими иноземными, художникъ можетъ пользоваться для изображенія только Русскихъ сюжетовъ, напримѣръ, Св. Князей Бориса и Глѣба, Сергія Радонежскаго, Знаменія иконы Богородичной въ Новѣгородѣ, дѣяній и чудесъ Русскихъ угодниковъ и т. п. То есть, Русскіе источники для сюжетовъ Русскихъ — такъ же первоначальны, какъ источники древне-христіанскіе и византійскіе для сюжетовъ древнѣйшихъ, обще-признанныхъ Православною Церковью.

Наконецъ, втретьихъ, зная, что и древнѣйшіе художественные источники не передаютъ въ точности исторической и мѣстной правды, художникъ беретъ на себя трудъ историка и этнографа, и задаетъ себѣ задачу изображать событія Ветхаго и Новаго Завѣта, какъ вѣрныя историческія характеристики, въ которыхъ каждая подробность согласовалась бы съ исторіею быта и костюма и съ условіями мѣстными и этнографическими.

Первые два способа называются иконографическими, послѣдній — историческій. Первые два имѣютъ цѣлью возсозданіе священныхъ преданій; послѣдній — историческую и этнографическую правду, провѣренную критикой. Притомъ, изъ всѣхъ трехъ способовъ — первый, болѣе наивный, усвоенъ русскими иконописцами, а къ послѣднему стремятся живописцы-академики. Недостатокъ перваго — въ ограниченности взгляда и средствъ; недостатокъ послѣдняго — въ презрѣніи къ церковнымъ преданьямъ и въ низведеніи иконы до исторической и жанровой картины. Первый способъ удовлетворяетъ невѣжеству, послѣдній — невѣрію, сближающему тенденціи художника съ идеями и воззрѣніями Ренана въ его книгѣ объ Іисусѣ Христѣ, какъ объяснилъ это Германъ Гриммъ, мнѣніе котораго приведено во 2-мъ отдѣлѣ этого Сборника, стр. 76 и слѣд.

Настоящимъ, непогрѣшительнымъ способомъ иконографическимъ мы признаемъ способъ второй, основывающійся на вѣрности древнѣйшимъ, но уже установившимся художественно-религіознымъ преданіямъ Церкви, именно отъ IV до X вѣка.

Нѣтъ сомнѣнія, что академикъ Солнцевъ въ своихъ Святцахъ слѣдуетъ этому второму способу; но въ объясненіи, приложенномъ къ объявленію, этотъ способъ не вѣрно изложенъ; потому что указаны *источники только позднѣйшіе*, не только XI в., но даже XVI и XVII в., изъ которыхъ никоимъ образомъ нельзя извлечь данныхъ, *ближайшихъ къ эпохѣ дѣятельности* такихъ святыхъ, каковы Апостолы, Отцы Церкви первыхъ вѣковъ и т. п. Потому, на основаніи объясненія, кажется, будто г. Солнцевъ смѣшалъ источники позднѣйшіе съ древнѣйшими, не провѣривъ археологическою критикою первыхъ, и не уяснивъ себѣ обширный кругъ послѣднихъ. Для чего, напримѣръ, изъ греческихъ источниковъ названы только Синодальные Святцы XI в., тогда какъ они составляютъ одинъ отрывокъ, очень неполный, изъ обширнаго цикла Византійскихъ преданій?—Г. Солнцевъ, безъ сомнѣнія, пользовался мозаиками Солунскими и Цареградскими IV—VI в. Не яснѣе ли было бы для публики направленіе, принятое почтеннымъ академикомъ, если бы, вмѣсто Синодальнаго отрывка Святцевъ, были указаны эти греческія мозаики и другіе подобные имъ капитальные памятники греческаго стиля?

Въ это смѣшеніе двухъ первыхъ способовъ о. В. Владимірскій внесъ новое смѣшеніе, не различивъ существенной разницы между иконографіею и живописью историческою или жанромъ. Потому, приводя тѣ же позднѣйшіе источники, пригодные болѣе для суздальскихъ иконописцевъ, нежели для академика-археолога, рецензентъ восклицаетъ: „Дай Богъ, чтобы Святцы г. Солнцева сколь возможно болѣе удовлетворяли условіямъ исторіи, хронологіи, географіи, этнографіи — короче сказать: исторической и художественной правдѣ.“ — Мы не отвергаемъ

въ дѣлѣ иконографіи пособія исторіи костюма, но, говоря о Ренанѣ, имѣли уже случай показать камни преткновенія для иконописи въ крайностяхъ направленія историческаго и этнографическаго, которыя теперь господствуютъ въ религіозной живописи. Конечно, почтенный рецензентъ не имѣлъ въ виду этихъ крайностей, когда выражалъ свое доброе желаніе успѣха Святцамъ г. Солнцева; но по нашему глубокому убѣжденію, это желаніе было бы выражено яснѣе и точнѣе, если бы онъ сказалъ такъ: „Дай Богъ, чтобы Святцы г. Солнцева удовлетворяли условіямъ исторіи, хронологіи, географіи, этнографіи, въ томъ смыслѣ и въ той мѣрѣ, насколько возможно этого достигнуть на основаніи древнѣйшихъ и лучшихъ источниковъ православнаго церковнаго искусства.“

Редакція.

Древнія украшенія великокняжескихъ одеждъ, найденныя во Владимірѣ въ 1865 году.

Осенью прошлаго 1865 года, во Владимірѣ на Клязьмѣ, при планировкѣ частнаго сада, на пятисаженной глубинѣ, случайно напали на кладъ, который по всей справедливости можно назвать счастливымъ и важнымъ для русской археологіи; потому что онъ дополняетъ своими памятниками самыя замѣчательныя наши находки въ Старой Рязани, Кіевѣ и Суздалѣ, и разъясняетъ древнѣйшую, довольно темную исторію великокняжескихъ облаченій. Кромѣ металлическихъ украшеній, золотыхъ запонъ съ финифтью, серебряныхъ гривенъ и проч., здѣсь найдены цѣлые куски драгоцѣнныхъ матерій, до сихъ поръ извѣстныхъ намъ только по лѣтописямъ, да по немногимъ рисункамъ древней стѣнописи и книжной живописи.

Мы имѣли случай видѣть и оцѣнить драгоцѣнные памятники этого клада, но не предполагали въ ту минуту составлять ихъ подробнаго описанія, почему и не прилагаемъ ни мѣры, ни вѣса, какъ бы слѣдовало то сдѣлать, и вообще ограничимся только общимъ обзоромъ,—краткимъ извѣстіемъ, полагая что и то не будетъ лишнимъ для интересующихся отечественными древностями. Значеніе этого клада до того важно для русской археологіи, что желательно, чтобы нѣсколько спеціалистовъ занялись разъясненіемъ составляющихъ его памятниковъ, и чтобы поскорѣе были изданы самые рисунки съ этихъ памятниковъ.

Первое извѣстіе о владимірскомъ кладѣ напечатано было въ тамошнихъ губернскихъ вѣдомостяхъ, въ 1-мъ № за нынѣшній годъ г. Тихонравовымъ, которому, какъ говорятъ, наука обязана спасеніемъ найденныхъ предметовъ отъ обыкновенныхъ у насъ въ подобныхъ случаяхъ исчезновеній; въ скоромъ времени они должны поступить въ Эрмитажъ и тамъ займутъ мѣсто вѣроятно въ Скиѳскомъ залѣ. Желательнѣе бы было на нашъ взглядъ помѣщеніе ихъ въ Оружейной Палатѣ, гдѣ гораздо болѣе соотвѣтствующихъ имъ по характеру памятниковъ.

Приступая къ исчисленію памятниковъ, найденныхъ во владимірскомъ кладѣ, мы нѣсколько подробнѣе займемся болѣе замѣчательными изъ нихъ.

1) Двѣ золотыя, съ финифтью, круглыя, двустороннія и дутыя запоны, совершенно подобныя общею формой извѣстнымъ кіевскимъ, хранящимся въ Эрмитажѣ. Каждая запона состоитъ изъ двухъ круглыхъ дощечекъ съ кругловатою вверху вырѣзкою, по концамъ которой прикрѣплены по два небольшихъ колечка для дужки. Дощечки соединены посредствомъ припаянной на ребро боковой узкой стѣнки, которая вверху, подъ дугою открыта, такъ что отсюда видна пустая внутренность или дутая средина запоны. Съ каждой стороны запоны, на золотѣ, въ углубленіяхъ, между припаянными на ребро металлическими перегородками, утворены мусіею различныя изображенія, повторяющіяся на каждой запонѣ. Съ одной стороны, служившей лицевою, посреди запоны изображена поясная фигура св. Великомученика, судя по кресту въ правой рукѣ, согнутой у груди, по приволокѣ на правомъ плечѣ, застегнутой запоною у лѣваго, равно и по вѣнцу, окружающему ликъ фигуры. Типъ чисто византійскій, также какъ и техническіе пріемы. Лицо святаго юношеское, безъ бороды, волосы на головѣ, какъ надо полагать, были курчавые, но эмаль изъ перегородокъ здѣсь высыпалась на обѣихъ запонахъ, вѣроятно въ слѣдствіе неблагопріятныхъ для нея, встрѣтившихся въ землѣ, условій. Ободокъ вокругъ вѣнца краснаго цвѣта, вѣнецъ свѣтло голубой; тѣлесность фигуры съ краснпною, въ глазахъ зрачки темносѣрые, брови такія же, губы одноцвѣтныя, красныя. Приволока или верхнее короткое платье темносинее съ красною запоною, среднее подъ нею и подъ рукою съ крестомъ зеленое, самый крестъ красный, какъ и кайма на приволокѣ; подъ правымъ плечомъ видно еще свѣтлоголубое платье.

По сторонамъ изображенія, въ отдѣльныхъ уг-

лубленіяхъ металла, вверху два кружечка съ бѣлымъ цвѣткомъ, выходящимъ внутрь изъ линіи окружности, на синемъ фонѣ; внизу два равнобедренныхъ треугольника, обращенные верхними углами къ фигурѣ святаго, съ зеленою пирамидой внутри, по синему фону.

На оборотной сторонѣ каждой запоны, посреди кругъ съ четырьмя бѣлыми цвѣтками, выходящими внутрь крестообразно изъ линіи окружности, по синему фону, представляющему какъ бы подобіе креста, внутри котораго вставленъ красный четвероугольникъ.

По сторонамъ, вверху, два небольшихъ цвѣтка на подобіе кувшинчиковъ, съ двумя лепестками съ развѣтвляющимися среди ихъ травками, бѣлыми на синемъ фонѣ; внизу, болѣе длинныя цвѣтки съ тремя вверху лепестками, голубаго цвѣта съ бѣлыми и синими по сторонамъ каймами и также съ травками въ срединѣ; наконецъ между двумя послѣдними цвѣтками и подъ среднимъ кругомъ небольшой конусъ голубаго цвѣта съ тремя внутри его, вверху и по сторонамъ отдѣляющимися кружечками бѣлаго цвѣта. Наружный ободокъ всѣхъ исчисленныхъ здѣсь мелкихъ украшеній краснаго цвѣта.

На нашъ взглядъ, обѣ запоны относятся одна къ другой, какъ копія къ оригиналу. Основанія слѣдующія. Во первыхъ они исполнены изъ металла различнаго качества: золото той запоны, которую мы принимаемъ за оригиналъ, лучшаго качества, болѣе красноватаго цвѣта. Во вторыхъ работа ея представляетъ болѣе оконченности; исполненіе орнаментовъ и самой фигуры тоньше, отчетливѣе, даже нѣкоторыя подробности въ орнаментахъ ея вовсе опущены въ копіи, напр. отводокъ травки внутри большаго боковаго цвѣтка на оборотной сторонѣ запоны, самые цвѣта финифти, въ копіи, по видимому, уступа отъ оригиналу. Словомъ сказать, мы того мнѣнія, что запоны эти не могутъ считаться произведеніями одного мастера, одного времени, и даже одного народа. Намъ кажется, что лучшая изъ нихъ (она же съ перваго взгляда гораздо миніатюрнѣе) должна быть работы византійской XI вѣка, другая, копія первой, XII вѣка и можетъ быть сдѣлана въ Россіи. Жаль, что лучшая закона повреждена гораздо болѣе; она должна была вынести ударъ заступа, образовавшаго на ней впадину и чрезъ то утратила значительную часть финифти въ изображеніи святаго.

Какое значеніе имѣли эти запоны въ великокняжескомъ нарядѣ? Выше замѣчено, что каждая изъ нихъ вверху вырѣзана, и здѣсь, по концамъ, снабжена съ каждой стороны, двумя колечками для дужки. То же самое мы находимъ на подобныхъ имъ запонахъ Кіевскихъ, хранящихся въ Эрмитажѣ, то же и на двухъ большихъ двустороннихъ запонахъ Старо-рязанскаго клада, хранящихся въ Оружейной палатѣ. Если Кіевскія запоны по величинѣ и по изображеннымъ на нихъ украшеніямъ удобно могли бы служить серьгами; то Владимірскія не могли служить ими по причинѣ изображенія святаго, а рязанскія, кромѣ того, по своей громадности. Надъ этой задачей стоитъ потрудиться. Три клада дали по парѣ одинаковыхъ украшеній великокняжескихъ одеждъ очевидно потому, что украшенія эти должны были служить разомъ двумъ одинаковымъ частямъ, напр. плечамъ. Пустота внутри всѣхъ этихъ запонъ, ни чѣмъ не закрытая сверху, едва ли можетъ возбудить какое нибудь основательное предположеніе, что она наполнялась мощами или другою святыней. Это невозможно уже потому, что ни у одной запоны не сохранилось никакихъ слѣдовъ крыши, и внутренность не представляетъ вовсе никакой отдѣлки.

2) Серебряная, сломанная гривна, или круглый односторонній образокъ съ бармъ, съ дутымъ вверху ушкомъ. По среди вырѣзанъ стоящій Архангелъ въ правой рукѣ съ жезломъ, въ лѣвой— съ кругомъ. Типъ неопредѣленный, волосы не въ кудряхъ, и ликъ не круглый, какъ бы слѣдовало ожидать отъ памятника XII вѣка. На поляхъ выпуклые, въ два ряда, окрайки съ нарѣзкой, мотивъ,— припоминающій древній способъ украшеній подобныхъ памятниковъ жемчужною обнитью. Гдѣ позолота сошла, серебро тамъ мѣстами окислилось на подобіе черни. Гривна эта по формѣ и работѣ припоминаетъ бармы, найденныя близъ Суздаля, хранящіяся въ Оружейной Палатѣ, гривны Коробановскаго собранія и проч.

3) Серебряные и дутые, овальные и ложчатые репьи, надѣтые на проволоку, или цѣпь, служили для поддержанія порядка между гривнами на бармахъ. Подобные имъ сохранились и на Суздальскихъ бармахъ и въ другихъ мѣстахъ.

4) Нѣсколько фрагментовъ, повидимому отъ круглыхъ, или овальныхъ серебряныхъ репьевъ. На нихъ замѣчателенъ сканной орнаментъ самаго древняго рисунка, въ видѣ ряда повторяющихся пирамидъ изъ мелкихъ шариковъ. Мотивъ этотъ припоминаетъ курганный періодъ Россіи, когда особенно орнаментъ былъ въ ходу, но онъ удерживался до XVI вѣка.

5) Серебряная проволока съ насаженными на ней на подобіе прорѣзныхъ пуговицъ шариками, обтянутая въ промежуткахъ сканными нитями

вѣроятно служила для обшивокъ по краямъ платья.

6) Части четвероугольной серебряной дощечки съ признаками шарнировъ,—вѣроятно плащъ или бляха съ княжескаго пояса. На нихъ съ одной стороны слѣды какихъ-то рѣзныхъ украшеній.

7) Басемный серебряный четвероконечный крестъ,—концы лапчатые или въ видѣ лиліи,—съ лица выпуклый, золоченый, снизу плоскій, бѣлый; вѣроятно нашитъ былъ или прикрѣпленъ къ одеждѣ.

8) Два мраморныхъ привѣсныхъ креста, четвероконечныхъ же, безъ оправы, два куска горнаго хрусталя.

9) Части древней великокняжеской одежды,—плотный штофъ съ рисункомъ и съ затканными золотомъ разводами, припоминающими рисунки XII вѣка. Это вѣроятно была приволока. Тутъ же часть позумента, которымъ было обшито нижнее платье.

Въ заключеніе нашего перечня памятниковъ, отысканныхъ во Владимірѣ, мы заявимъ съ своей стороны, желаніе—имѣть свѣденіе, въ какомъ видѣ найдены были они. Неужели сложенными въ кучѣ, въ безпорядкѣ, прямо въ землѣ? Не понятно для насъ особенно то обстоятельство, какимъ образомъ, въ такомъ случаѣ, сохранилась матерія, тогда какъ металлическіе предметы носятъ слѣды насильственныхъ поврежденій. Впрочемъ характеръ клада указываетъ, по видимому, на то, что зарытые предметы принадлежали не одному лицу и не одному времени; хотя мы не имѣемъ вѣрныхъ доказательствъ отнести кладъ ко времени позднѣе, чѣмъ XII вѣка. Желательно бы узнать больше подробностей относительно этого клада вообще. Что касается до выводовъ о значеніи различныхъ, не разъясненныхъ нами здѣсь, украшеній и о мѣстахъ, которыя занимали они въ системѣ великокняжескихъ облаченій; то мы полагаемъ, что скоро должно настать время, когда и эти вопросы будутъ удовлетворительно разрѣшены на основаніи свидѣтельства лѣтописей и путемъ сравнительной археологіи.

Г. Филимоновъ.

СОСТАВЪ

ОБЩЕСТВА ДРЕВНЕ-РУССКАГО ИСКУССТВА ПРИ МОСКОВСКОМЪ ПУБЛИЧНОМЪ МУЗЕѢ,

ПО 1 МАРТА 1866 Г.

Предсѣдатель общества, Дмитрій Сергѣевичъ Левшинъ.
Помощникъ Предсѣдателя, Василій Андреевичъ Дашковъ.
Секретарь, Ѳедоръ Ивановичъ Буслаевъ.
Редакторъ, Георгій Дмитріевичъ Филимоновъ.
Казначей, Козьма Терентьевичъ Солдатенковъ.

ПОЧЕТНЫЕ ЧЛЕНЫ.

Ея Высочество Великая Княгиня Марія Николаевна.
Преосвященный Савва, Епископъ Московскій.
О. Архимандритъ Порфирій (✝ 13 Янв. 1866 г.).
Николай Васильевичъ Исаковъ.
Князь Григорій Григорьевичъ Гагаринъ.

ЧЛЕНЫ ОСНОВАТЕЛИ ОБЩЕСТВА.

Авдѣевъ Алексѣй Александровичъ.
Аласинъ Никандръ Матвѣевичъ.
Амфилохій О. Архимандритъ
Буслаевъ Ѳедоръ Ивановичъ.
Вельтманъ Александръ Ѳомичъ.
Викторовъ Алексѣй Егоровичъ.
Дмитріевъ Николай Васильевичъ (✝ 28 Февр. 1866 г.).
Дювернуа Александръ Львовичъ.
Забѣлинъ Иванъ Егоровичъ.
Закревскій Николай Васильевичъ.
Иловайскій Дмитрій Ивановичъ.

Кубаревъ Алексѣй Михайловичъ.
Некрасовъ Иванъ Степановичъ.
Одоевскій князь Владиміръ Өедоровичъ.
Погодинъ Михаилъ Петровичъ.
Подключниковъ Николай Ивановичъ.
Поповъ Андрей Николаевичъ.
Ровинскій Дмитрій Александровичъ.
Севастьяновъ Петръ Ивановичъ.
Соболевскій Сергѣй Александровичъ.
Сергіевскій Николай Александровичъ, о. Протоіерей.
Солдатенковъ Козьма Терентьевичъ.
Соловьевъ Сергѣй Михайловичъ.
Тихонравовъ Николай Саввичъ.
Ундольскій Вуколъ Михайловичъ († 1 Нояб. 1864 г).
Филимоновъ Георгій Дмитріевчъ.
Хлудовъ Алексѣй Ивановичъ.

ДѢЙСТВИТЕЛЬНЫЕ ЧЛЕНЫ.

Антонинъ о. Архимандритъ.
Бодянскій Осипъ Максимовичъ.
Бутовскій Викторъ Ивановичъ.
Виноградскій Викторъ Николаевичъ.
Гиляровъ Никита Петровичъ.
Горскій Александръ Васильевичъ, о. Протоіерей.
Иванищевъ Николай Дмитріевичъ.
Кондаковъ Никодимъ Павловичъ.
Лебединцевъ Петръ Гавриловичъ, о. Протоіерей.
Лобковъ Алексѣй Ивановичъ.
Макарій о. Архимандритъ.
Макрицкій Аполлонъ Николаевичъ.
Невоструевъ Капитонъ Ивановичъ.
Потуловъ Николай Михайловичъ.
Прохоровъ Василій Александровичъ.
Разумовскій Дмитрій Васильевичъ, священникъ.
Снегиревъ Иванъ Михайловичъ,
Субботинъ Николай Ивановичъ.
Уваровъ гр. Алексѣй Сергѣевичъ.
Филаретъ Архіепископъ Черниговскій.

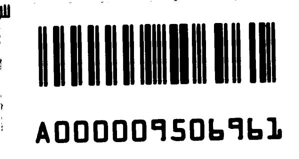
ЧЛЕНЫ КОРРЕСПОНДЕНТЫ.

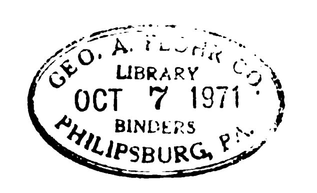
Арсеній Іеромонахъ.
Гриммъ Давидъ Ивановичъ.
Даль Левъ Владиміровичъ.

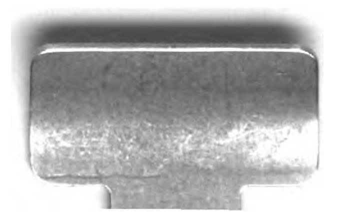
Дмитріевъ Өедоръ Дмитріевичъ.
Желтоножскій о. Іосифъ, Священникъ.
Жуковскій Академикъ.
Крыловъ.
Леонтій монахъ.
Шитовъ Тимофей Васильевичъ.

ЧЛЕНЫ СОТРУДНИКИ.

Большаковъ Сергѣй Тихоновичъ.
Бѣлоусовъ Василій Евграфовичъ.
Владиславлевъ Иванъ Дмитріевичъ, священникъ.
Гавриловъ Дмитрій Гавриловичъ.
Орелъ-Ошмянцевъ Яковъ Онисимовичъ.
Сорокинъ Андрей Ефимовичъ.
Софоновъ Николай Львовичъ.
Стрѣлковъ Иванъ Васильевичъ.


A000009506961


GEO. A. FLOHR CO.
LIBRARY
OCT 7 1971
BINDERS
PHILIPSBURG, PA.



A000009506961